CONSEJO NACIONAL DE EDUCACION

El MONITOR de la EDUCACION COMUN

SUMARIO

Año LXIX ABRIL - MAYO 1959 Número 927

EL MONITOR DE LA EDUCACIÓN COMÚN

Órgano del Consejo Nacional de Educación

Fundado por SARMIENTO en 1881

Año LXIX   Buenos Aires, Abril-Mayo de 1959   Nº 927

SUMARIO

MONUMENTO HISTÓRICO: "EL PALACIO SAN JOSÉ DE URQUIZA"

por *GREGORIO ALVAREZ*

A treinta kilómetros aproximadamente de Concepción del Uruguay —capital otrora de la provincia de Entre Ríos— se halla instalado el palacio "San José" antigua residencia del capitán general don Justo José de Urquiza.

El lugar conserva todavía su primitiva característica de aislamiento. Continúa alejado de los centros urbanos; solo, en la serenidad selvática cual un lampo refulgente en el agreste colorido del paisaje. Una carretera rural lo vincula a la histórica ciudad del "pronunciamento", y el ininterrumpido tránsito de visitantes, investigadores algunos, curiosos los más, se hace día a día más numeroso, a medida que la patriarcal figura de su constructor vase conociendo en el ámbito de la patria.

Lo visité durante el invierno, una tarde desapacible y glacial que contribuía a desolar el panorama, ya de suyo descolorido. El abigarrado follaje de la arboleda se recogía en su propia maraña teñido de opacidad; los montaraces trinadores del monte acallaban sus agudas voces ocultando sus picos bajo el tibio plumón de las alas; el agro campesino se dilataba en una agrisada superficie, y hasta el cielo, comúnmente claro y brillante estaba cubierto de oscuros nubarrones.

Hallé al palacio envuelto en la quietud de la tarde. Al contemplarlo desde la carretera se transportó mi espíritu a los años azarosos de las luchas intestinas, trayendo a mi memoria la figura extraordinaria de su creador, para asociarla, en una alucinación fugaz del momento, a la conjunción magnífica de la mansión que admiraba, con sus muros enclavados, sus simétricas líneas, y sus torres altas y erguidas, cuadrangulando la armazón arquitectónica. Me pareció entonces que la naturaleza moral del patricio, el temple acerado de su carácter, y su estructura gigante de constructor constitucional del país estaban impresos en la conjunción estupenda del edificio, como si a través del tiempo se hubiera transfusionado en él la vigorosa corpulencia de un hombre.

Medité un instante en el valor documental del palacio, declarado Monumento Nacional y Museo Regional el año 1936, al que su señor y dueño llamaba "Estancia San José", o "San José" únicamente, recordando que había sido dentro de sus muros donde se concibieron y planearon las gestas redentoras de la organización de la república, con sus trascendentales actos y bizarras acciones. Contemplo, me dije, una honrosa página de la Historia en la que palpitan hechos patrióticos y constructivos, saturados de grandeza y generosidad.

PARQUE EXÓTICO Desde la carretera hasta la galería del frente del edificio se extiende una amplia superficie cubierta de vegetación a la que Urquiza llamaba "Parque Exótico". Un artístico portal le da acceso desde la calle. Dos figuras femeninas esculpidas en mármol de Carrara custodian la entrada simbolizando el continente americano y el asiático respectivamente. Sus contornos armoniosos enraizados en los caracteres peculiares de cada una colocan una nota de belleza apenas se cruza el amplio portal que conduce a la residencia por una ancha avenida.

Sorprende a la vista del viajero la exuberancia de los grandes árboles. Una encina real de Francia, corpulenta y magnífica con su copa redonda ramificada en grandes brazos cubiertos de hojas verdinegras; un alcornoque brasileño, regalo del emperador Pedro II, columpiando a gran altura sus ramas tortuosas tapadas de pequeñas y dentadas hojas; un grevillo de Australia, único en su época, mostrando sus anchas y largas hojas insensibles a la inclemencia; cedros de gruesos y derechos troncos sosteniendo a más de treinta metros de altura sus gajos horizontales tapizados de hojas persistentes y aromáticas; robles de vejez robusta agazapados entre el recio ramaje cubiertos de hojas perennes, trasovadas y lampiñas; altísimas carandays y otras variedades de palmeras con estipes erectos sobre cuya extremidad se agitan las frágiles lacinias; y en aparente dispersión, pero armoniosamente distribuídas, diversos coníferos de recios tallos y cónicas copas apretadas en una caparazón de hojas apiñadas balanceándose a gran altura.

Una avenida de magnolias grandifloras de gigante corpulencia y amplísima ramazón, cubierta de hojas lanceoladas, verdes por dentro y rojizas por el revés, que esconden el tesoro de sus flores blancas y solitarias, separa en dos sectores matemáticamente iguales el área del parque. Sobre el suelo fuliginoso resaltan los coquetos canteros del "Jardín Francés" —así se lo llamaba entonces— que deslumbró antaño con la gracia fragante de sus flores y el variado colorido de sus pétalos. De su magnificencia sólo se conservan los cuadros con bordes de material pintado, donde crecen ahora algunas plantas del terruño envueltas en la humilde mansedumbre de las cosas sencillas; pero frescas y gallardas en su modestia, colocando sobre la desolación del viejo jardín la paleta de mil colores de la campiña entrerriana.

Dos estatuillas de las que vierte el agua, y dos soberbias pajareras artísticamente construidas con alambre de cobre y grandes puertas y ventanas de cristal, ubicadas a cada lado de la avenida a igual distancia e idénticas dimensiones, indican el comienzo del parque que se extiende hacia la entrada principal. Otras dos bellas formas femeninas —una mujer blanca y una negra que simbolizan Europa y África respectivamente— completan el ornamento del "Jardín Francés", cuya hermosura deslumbraba a los visitantes de la época, tanto por el delicado gusto de los moradores del palacio como por el valor que representaba.

SEGUNDO PATIO "El patio del parral" o "de servicio" se encuentra ubicado en la parte posterior, a continuación del cuerpo central del edificio. Consta de una gran superficie cuadrangulada por

un parral asentado sobre armazones de hierro hecho a mano con precisión y alto costo. Dos aljibes gemelos con brocales de una sola pieza de mármol, situados a los dos costados de la puerta de hierro que da salida, jalonan la entrada de este patio, cuya área totalmente alhajada está cruzada por calles que convergen estratégicamente dando paso a todos los vientos. El área se halla dividida en numerosos tablones o canteros cubiertos de plantas diversas. Haciendo esquina a los canteros aparecen columnas de material que sostienen en sus cúspides vistosos jarrones de mármol que llevan en relieve el nombre completo de la esposa del dueño de casa, doña Dolores Costa de Urquiza. Cuatro estatuas cinceladas también en fino mármol, que representan a Hernán Cortés, Julio César, Alejandro Magno y Napoleón Bonaparte custodian el sereno esplendor del lugar realzándolo con su prestigio histórico.

PARQUE DE LOS FRUTALES

Urquiza llamaba "mi recreo" al inmenso parque cuyos ciento ochenta mil metros cuadrados de superficie se hallaban cubiertos principalmente de árboles frutales. Guindos, nísperos, cerezos, nogales, higueras, manzanos, perales, durazneros, membrillares, naranjales y tantos otros regalaban el generoso jugo de sus frutos haciendo las delicias de los moradores. Thuyas perfumadas, jacarandás, casuarinas, eucaliptos y otros hermosos ejemplares de la flora completaban la belleza de "Mi Recreo" columpiando sus copas gallardamente y ofreciendo el amparo de su sombra.

De una glorieta revestida de madreselvas y jazmín del país, que antaño brindaba el fresco regalo de su sombra, y de un cerco cubierto de ligustro que tapizaba de verde el árido aspecto del alambrado, han quedado tan sólo marchitos despojos, macilentos y descoloridos.

Avanzando hacia el interior del parque por un camino que fue enladrillado, se llega a la orilla de un inmenso foso de 185 metros de largo por 110 de ancho y 8 de profundidad. Lo rodeaban en sus buenos días paredones de noventa centímetros de espesor y varios metros de altura guareciendo sus contornos. A su lado, separado por una lonja de tierra de algunos metros de ancho se veía otro foso semejante destinado a las prácticas de marcación y doma de animales. Sobre la lonja que separaba las dos excavaciones existió un templete, especie de palco de grandes dimensiones que servía de mirador. El primero se había convertido en un lago artificial que se surtía con agua extraída desde 1.800 metros de distancia impulsada por bombas y cañerías importadas. El lago contenía abundantes peces, principalmente pejerreyes de exquisita calidad. Había góndolas venecianas, lanchas a vapor y otras embarcaciones menores con sus muelles de amarre y demás elementos portuarios. Cuéntase que en ese lago se realizaban fiestas al estilo veneciano con músicos y cantores contratados al efecto. Urquiza y sus amigos disfrutaban del espectáculo cómodamente instalados en el templete. En las noches serenas del litoral entrerriano, en que se aquieta el paisaje como si se adormeciera en silencios, nuestros personajes se saturaban de romanticismo oyendo dulces y amorosas canciones que embellecían el lugar.

El segundo foso se destinaba a faenas rurales. Se domaba, se marcaban los animales y se realizaban todos los trabajos típicos de las estancias.

Era un espectáculo menos romántico sin duda; pero que hacía también al regocijo de las personas que los contemplaba.

Hallándome a orillas del antiguo lago observé que los sonidos eran devueltos con rara intensidad. Un eco altisonante repercutía con rara penetración. Pronuncié en alta voz el nombre de Urquiza y no tardé en comprobar que la soledad me devolvía las palabras con dicción clarísima en un tono elevado como si el espíritu del prócer me respondiera.

Al retirarme del "Parque de los Frutales" me detuve un momento debajo de un eucalipto centenario que sacudía sus altas ramas en el vacío, para contemplar por última vez el panorama. La visión del conjunto, espejada en mi imaginación por las cosas fantásticas que acababa de admirar, recobró el distante apogeo, pareciéndome que el escenario del parque presentaba el esplendor de sus días más venturosos. Sobre la tersa superficie del lago volvieron a nadar las coquetas garzas, las ágiles gallaretas, los patos silvestres... y los famosos perales cuyos injertos experimentados personalmente por el propio Urquiza llegaron a producir los mejores frutos de la región, el abigarrado membrillar de gran renombre, los copudos árboles de sombra aparecían y desaparecían de mi retina como envueltos en irradiaciones de sueño. Hasta me pareció que el perfume de las thuyas importadas de Oriente venían en ráfagas a envolver el lugar con su fragancia...

PLANTA PRINCIPAL

La planta principal del edificio no está realizada con adaptación a un determinado estilo arquitectónico. Su aspecto general tiene algo de los viejos castillos del renacimiento italiano y algo de las líneas que caracterizaron a las construcciones de la colonia. Es una mezcla, podría decirse, de diversos moldes orientados hacia la comodidad y el buen gusto. Tiene una forma rectangular de conjunto; arriba un cornizón y debajo, siguiendo la longitud de los muros externos, una barandilla protectora. Dos altas torres sirven de esquineros al frente; una de las torres muestra la esfera de un gran reloj, la otra una imitación pues el original fue regalado por Urquiza a la ciudad de Concepción del Uruguay con destino a la plaza principal. Una hermosa galería espaciosa y artística, donde nuestro personaje colgaba su hamaca paraguaya para sestear, ocupa todo el frente del edificio. El techo y las arcadas que se abren hacia el "Parque Exótico" se hallan afirmados en fuertes pilares toscanos; el piso de mármol distribuido en cuadros de colores, y la pared del fondo con grandes ventanales de rejas al estilo español, los frisos simbólicos con dibujos de armaduras, emblemas y liras, y la pesada puerta del centro, armonizan con la belleza del "Jardín Francés" tendido hacia adelante.

La puerta de entrada, imitación de la que tiene la iglesia "San Lorenzo" en Roma, con el plano superior en mampostería, es una acabada obra de arte. El zaguán pintado al óleo en un subido tono de color rojo, conocido entonces por rojo pompeyano, con molduras de material haciendo juego da acceso al patio del centro llamado "Patio de Honor" por los habitantes.

Treinta y seis amplias habitaciones extendidas a los costados, sobre el frente y el fondo encuadran este coqueto patio completando la planta principal del conjunto.

Los techos artesonados con dibujos originales en cada habitación, realizados en líneas rectas; los pisos de baldosas importadas de Francia en las piezas y de mármol italiano en las galerías interiores; el "Patio de Honor" cubierto de láminas de granito, con lujosos canteros distribuidos artísticamente, una farola central de gran factura y otros vistosos adornos; las puertas talladas en maderas resistentes del país; las ventanas laboradas por artesanos de alta calidad revisten la planta central de la residencia de suntuosidad y aristocracia.

Otras siete habitaciones, cómodas y amplias, para uso de los servidores que se ven en el segundo patio, dos enormes salones destinados al departamento comercial, y una hermosa capilla cristiana completan la riqueza arquitectónica de la mansión.

DEPENDENCIAS INTERIORES

Cada una de las habitaciones interiores tenían su destino prefijado. Una ordenación rigurosa e inalterable caracterizaba el trajín cotidiano, tanto referente a los actos de la vida privada, como aquéllos que se relacionaban con las ocupaciones del gobernante.

"La Sala de los Espejos", o sea el salón de recepciones, se distinguía de las demás dependencias por la suntuosidad de que estaba revestida. Se halla instalada al lado del zaguán principal. Sus muebles y ornamentos resaltan bajo el fulgor de los espejos de lunas platinadas del techo y las paredes. Sobresalía entre ellos, un gran sofá tapizado de felpa floreada, los sillones y sillas revestidas de damasco de color rojo, los jarrones de porcelana de Sevres, los magníficos óleos, uno de los cuales representaba al general Urquiza en compañía de su esposa y sus hijos: Dolores, después esposa de Samuel Sáenz Valiente; Justa, después esposa del general Luis María Campos, y el varón Justo José. Una gigante araña de cristal de Bohemia colgada en el centro presidía la sala, y desde las paredes pendían trofeos guerreros, como la espada de combate de Urquiza, y un escudo entrerriano labrado en alabastro. Los valiosos cortinados, las alfombras de Esmirna que cubrían el mármol de Carrara del piso, las consolas y variadas joyas decorativas rodeaban a tan singular dependencia de lujo y comodidad. Pero, sobre la magnificencia de tan calificados elementos, el verdadero valor documental de "La Sala de los Espejos" —imitación de la que existió en el palacio de Versalles— radica en las históricas y trascendentales reuniones que en ella se celebraban. Asegúrase, por ejemplo, que Sarmiento al visitar a Urquiza el 3 de febrero de 1870, fue conducido a la "Sala de los Espejos", después de haber recorrido el camino de la entrada principal cubierto para recibirlo con pétalos de rosas. Se explica así que el fogoso sanjuanino, deslumbrado por tantas atenciones y belleza haya exclamado: "Ahora sí que me siento presidente de la República; fuerte por el prestigio de la ley y el poderoso concurso de los pueblos". La tradición familiar recuerda con pesadumbre que fue ésa la última reunión de trascendencia que se realizó en la regia sala, y la última vez que el general Urquiza se sentó en el gran sofá de felpa.

Otro salón denominado "Sala de armas y entretenimientos" nos ilustra acerca del sistema de vida del dueño de casa y de los miembros de su

familia. De sus paredes cuelgan trofeos de guerra: las doce lanzas usadas en Caseros; un par de sables de esgrima; varias armas blancas y de fuego de la época, algunas copias de cuadros de la batalla de Caseros pintados por Penutti, un gran marco donde se conservan los tapices del sillón que usó Urquiza en la presidencia de la República y que muestra las armas y el escudo de la Nación bordados primorosamente. Una araña de gran tamaño con reflectores especiales cuelga en el centro sobre los billares, y en una vitrina que conserva diversos objetos se guarda un reloj de oro con escudo y bandera de Entre Ríos, del cual se dice que fue el primero de repetición del país. A propósito de este reloj, se cuenta que su historia fue fatídica. En efecto; Urquiza se lo regaló a su hijo Carmelo quien fue asesinado como su otro hijo Waldino el mismo día de su propia tragedia. El reloj quedó en poder de uno de los asesinos de Justo Carmelo, ultimado a su vez; pasó a poder del jefe de policía de Concordia, el coronel Aquileo González, asesinado también en julio de 1880; finalmente fue donado al museo regional ,donde se halla, por el hijo del infortunado jefe, el Dr. Aquileo González Oliver.

El "Salón Comedor" con su relumbrante señorío y magnífico moblaje se destaca también en el conjunto interior. Una mesa de diez varas de largo por dos de ancho, cuatro aparadores elegantes y espaciosos, varias vitrinas repletas de cristales de fino Baccarat, juegos de cubiertos de plata con las iniciales de sus dueños, utensilios valiosos de transparente porcelana, sillas y sillones tapizados y repujados en cuero, y a manera de suntuosa decoración, los seis cuadros de las batallas ganadas por Urquiza: "Pago Largo", "Don Cristóbal", "Vences", "Sauce Grande", "India Muerta" y "Laguna Limpia". Dos óleos soberbios, además, historiando pasajes de su triunfo en Caseros. Estos cuadros fueron realizados por el pintor de renombre Juan Manuel Blanes y se los considera obras maestras por su insuperable técnica y demás valores artísticos. Tienen, por otra parte, el mérito a la fidelidad. Reflejan hechos heroicos que relatan plásticamente, sin agravios ni enconos, algunos de los tantos episodios que cubrieron de sangre de hermanos los campos ubérrimos de la patria. Ahí está Caseros, con sus sacrificios, heroísmo, pujanza y grandeza, haciendo ver a la posteridad, por momentos injusta y descreída, de qué manera, con qué esfuerzos y valentía pudo desterrarse la ponzoña criminal y despótica de la tiranía que paralizó durante veinte años la cultura argentina.

Las habitaciones destinadas a los huéspedes ilustres han recobrado igualmente al correr del tiempo gran importancia documental por el prestigio de quienes las ocuparon. Sarmiento, Mitre, Gorostiaga, Pedernera, Derqui, Elías, Bompland, Lamadrid, Gutiérrez, Guido, Vélez Sársfield, Paunero y tantos y tantos otros argentinos y extranjeros que visitaron en distintas ocasiones la residencia, llevados siempre por algún motivo de interés general.

Quedan finalmente las dependencias más humildes, pero también interesantes, como fueron el cuarto de baño y la cocina. El primero contaba ya entonces con servicio de agua caliente y fría que había sido instalado en todo el edificio en 1850, es decir veinte años antes que en la Capital Federal. Contiguo al cuarto de baño y con destino al mismo servicio existía una habitación donde se veía un guardarropa imitación del que perteneció

a la reina María Antonieta —conservado en el palacio de Versalles— que tenía tres metros cuarenta por dos cincuenta de ancho. La cocina asumía, por su parte, un papel de gran categoría culinaria. Era una inmensa pieza con instalaciones que en nada envidiarían al mejor hotel de la época.

Hay que reconocer que el conjunto de las dependencias interiores marcaba un gran esfuerzo de superación en esos años. Las pesadas puertas de madera mesopotámica lustradas sin alterar su propio color y aherrojadas en bronce; las ventanas acornizadas al estilo español con enrejados que guarecían a los transparentes vidrios cubiertos de cortinas tejidas a mano; el dibujo de los pisos de mármol o de baldosas francesas; los cielorrasos de variados tonos; los ornamentos del "Patio de Honor" laborados por manos primorosas, y los muebles en general, particularmente de los dormitorios de la familia, importados de Francia y del Brasil constituían un índice revelador del grado de cultura y refinamiento hogareño.

EL ARCHIVO Las piezas inéditas del archivo sobrepasan los dos y medio millones. Cartas, documentos, tratados, planos industriales, cuadros, dibujos, etc., denotan el trajín cotidiano y la enorme importancia de su elaboración. "Quien quiera dar exacta cuenta no puede contestar de memoria" —he ahí el compendio de un conceptuoso pensamiento de Urquiza, colocado por él mismo en su escritorio. Quienes quisieran investigar el "dicen que dicen" de la época, que tanto difamaba al prócer haciéndolo aparecer como un caudillo ignorante y prepotente, como usurpador y otros calificativos por el estilo, hallarán allí las pruebas fehacientes de tan injusta calumnia, como las que se relacionan con el chantaje de la aparición del libro "Los Misterios del Palacio San José".

Entre los testimonios más importantes que conserva el archivo, se halla una nota del presidente Bartolomé Mitre, refrendada por su ministro Domingo Faustino Sarmiento, con motivo de la jura de la Constitución Nacional en julio de 1860. Figura también la constancia escrita en la que el gobierno argentino lo declara "Fundador de la unidad nacional y de la República, constituida bajo la Ley federal del 1º de mayo de 1853. Obra igualmente el documento relacionado con la entrega por el general Mitre del bastón de mando de la provincia de Buenos Aires al visitarlo en 1860, conjuntamente con el presidente de la Nación el Dr. Santiago Derqui, quien había concurrido desde Paraná acompañado de su comitiva. En esa ocasión Mitre manifestó: "Gracias a vuestro patriotismo y magnanimidad, la provincia de Buenos Aires es parte integrante de la República; su gobernador no poseerá más este bastón que señala la época de su segregación. Os toca conservar esta prenda de seguridad como una conquista que habéis hecho".

LA CAPILLA A un costado de "El Patio del Parral", dando salida a la calle lateral y hacia el "Patio de Honor" se levanta la cúpula de una capilla cristiana, que termina en una inmensa cruz de material guarnecida de láminas doradas.

Nada más destacable en el acervo documental que comento, que esta joya de arte enclavada en la soledad lugareña. Su interior nos exhibe capiteles, ménsulas, festones de flores, medallones, cabezas de ángeles y pilastras que le configuran un clásico estilo corintio, único en su género

en el país. El recinto es de forma octogonal; cuenta con el altar del fondo, dos púlpitos, dos balcones y un coro diseñados y tallados por artistas. La cúpula y las paredes interiores, pintadas por Juan Manuel Blanes, representan escenas bíblicas colocadas en medallones y arcos. Los frescos del gran plástico, se conservan inalterables, no obstante el siglo transcurrido, como si sus santas imágenes flotaran en el recinto derramando la emoción de su misticismo.

La pila bautismal que según se asegura es una réplica de la pila de la catedral "San Pedro" de Roma, fue realizada por un escultor toscano en 1856, con autorización expresa del Papa Pío Nono, en una sola pieza de mármol. Rosarios de relumbrantes cuentas, una gran araña de caireles cristalinos y otros ornamentos nos hablan del espíritu cristiano de la familia; pero nada más significativo para los creyentes como una pequeña astilla de la Cruz, un hueso del mártir San Cipriano, varias casullas recibidas del Vaticano en 1859 al inaugurarse la capilla, y un relicario cincelado en plata que guarda las cenizas de San Justo y San Pastor enviadas por el Papa.

EL ORATORIO La habitación donde fue asesinado Urquiza ha sido convertida en oratorio, donde los católicos que lo visitan elevan sus preces por el eterno descanso del primer presidente federal de los argentinos.

El día de su trágica muerte se hallaba Urquiza, según se cuenta, en la galería del frente trabajando con su secretario a quien le dictaba una carta para Héctor Varela. Era una tarde tranquila, como tantas otras en las que disfrutaba del perfume del "Jardín Francés" principalmente del que despedían los pequeños arbustos de magnolia foscata plantados por él mismo. Se oían los acordes del piano que ejecutaban sus hijas, Justa y Dolores en "La Sala de los Espejos". Nada hacía presumir la tragedia, hasta que de pronto se oyeron voces de extraños, ruidos como de tropel de personas. Los miembros de la familia no atinaban a darse exacta cuenta de lo que sucedía, pero de repente una horda de bandidos irrumpió por el fondo, penetrando en el "Patio de Honor" al grito: ¡Muera el traidor Urquiza... vendido a los porteños... muera... muera! ¡Viva López Jordán! Urquiza se dio cabal cuenta de lo que pasaba y desoyendo a su secretario y a los gritos de imploración de su esposa e hijas que le pedían que se ocultara, corrió a su dormitorio en busca de armas para enfrentarlos. Un estremecimiento de coraje habíale hecho vibrar el pecho, y así como expuso su vida tantas veces en el fragor del combate sirviendo a la Nación, se arrojó con denuedo a la pelea sin tener presente la enorme desventaja en que se hallaba. Agrupados los facinerosos en el centro del patio le salieron al paso atacándolo con sus armas de fuego desde todos los ángulos. Consiguió no obstante llegar ileso a su aposento y desde la puerta repeler el ataque descerrajando sus trabucos, pero no tardó en ser acorralado por los criminales cayendo bien pronto con un balazo en la cara. Sólo uno de ellos pagó con su vida el espantoso crimen quedando tendido en el patio con el corazón atravesado por una bala.

El oratorio nos revela la tragedia. Resaltan en primer plano los pro-

yectiles incrustados en las puertas y las paredes, luego las manchas de sangre estereotipadas en las finas baldosas y otros signos inequívocos del bárbaro atentado. La mascarilla impresionante de la cabeza yacente, con su hundimiento del maxilar superior izquierdo casi junto a la base de la nariz, producido por una bala de grueso calibre donde se observa el gesto de dolor de los instantes finales y las hondas huellas de sufrimiento en sus rasgos. En ella aparecen las órbitas profundas, las aletas de la nariz tiradas hacia adentro en el supremo esfuerzo, los músculos maxilares sumidos y apretados hacia el interior, los surcos de las sienes hundidos, el arco de la frente estirado y tenso, y todo el óvalo del rostro resumido cual si en el espasmo de la agonía hubiera perdido su envoltura carnal. Únicamente los labios, ceñidos en un gesto de furor sobre la boca pequeña bien rasurada, que fue el índice más prominente de su férrea voluntad, no perdieron la pujanza varonil conservando los surcos laterales, el espesor de los músculos, las dos arrugas profundas que los cruzaban como palmarias muestras de contracción al trabajo, demostrando a la eternidad que ni la espantosa y desigual lucha, ni la muerte misma pudieron abatir el insobornable carácter que impulsó todos los actos de su vida.

Ahí estaba la mascarilla colocada en un punto de la pared del aposento, mostrando al visitante los trazos cadavéricos del hombre que tanto hizo en aras de la patria, cayendo inhumanamente vencido por el crimen en la soledad de su retiro voluntario, después de haber marcado con acción gigantesca los destinos de una gran nación, inspirado en los ideales democráticos de igualdad, fraternidad, y justicia que jamás serán abolidos.

¡Quién hubiera imaginado que el varón que una vez hizo saber al jefe del Estado Mayor del ejército de Caseros, el muy digno y arrojado general don Benjamín Virasoro, que "en caso de contraste no había otro punto de reunión que el campo de batalla", sería víctima de sus propios comprovincianos, muriendo asesinado a mansalva por un grupo de bandidos!

Los apellidos de Luengo, Nicomedes, Coronel Álvarez, Paredes, Vera, Amarillo, Mosquera y otros que formaban la gavilla permanecerán para siempre amalgamados en las manchas de sangre del patricio como un estigma de vergüenza y cobardía. Las balas que indican el relieve de sus plomos seguirán denunciando para siempre de qué modo el vandalismo de unos pocos enlutó una página brillante de la nacionalidad.

En el oratorio se ve, además, una placa de extraordinaria importancia con la siguiente leyenda: "En esta habitación fue asesinado por López Jordán, mi malogrado esposo, el capitán general don Justo José de Urquiza, a la edad de sesenta y nueve años, el 11 de abril de 1870, a las siete y media de la noche. Su amante esposa le dedica este pequeño recuerdo". Nada más fehaciente que esta inscripción póstuma para probar quien fue el verdadero autor del asesinato.

La narración de una escena que oí en el propio recinto funerario, demuestra todavía con mayor crudeza el furor criminal de que estaban poseídos los asaltantes. Se asegura que en el instante en que la infortunada víctima, ya completamente exangüe era soliviantada por su esposa y sus hijas quienes habían corrido a su socorro al acallar las detonaciones, uno

de los criminales, acaso el más sanguinario le hundió seis veces el puñal en el pecho mientras daba rienda suelta a su instinto de fiera con desaforados gritos. Este episodio cruel y doloroso como ninguno, es un digno corolario de semejantes actores; pero que recae como lápida de oprobio sobre el instigador o instigadores del suceso. Sobre la pared del enlutado oratorio, a una altura que permite apreciar los menores detalles, se exhibe el dibujo del pecho del caído con la indicación exacta de cada puñalada, una de ellas sobre el corazón. He ahí el epílogo de un crimen sin precedente que enluta las glorias de nuestro pasado y mancha el límpido blasón de la argentinidad.

PALABRAS FINALES El monumento nacional y museo regional de "San José" resume en conjunto una reseña completa de los acontecimientos que jalonaron la organización federal del país. Compendia la historia de la época con sus luchas cruentas, sus zozobras, sus hazañas, sus triunfos, sus derrotas, sus conquistas definitivas y sus consecuencias saludables.

No obstante, una atmósfera dramática rodea al palacio. Si fuera verdad que las cosas viejas tienen alma, ahí estaría flotando el alma de la residencia como una lámpara votiva eternamente inflamada. Pero son cosas viejas sin vida animada, que ayer compartieron las inquietudes de los habitantes de la casa como si también ellas fueran de carne y hueso y que hoy permanecen estáticas sumidas en la soledad, sin el vitalizador contacto de los cuerpos y las tibias caricias de las manos. Sumidas y marchitas en la quietud y en la lejanía de las horas como el olvido; conservando, eso sí, la frescura inalterable del recuerdo. Se me ocurre pensar que en derredor del escritorio hubiera quedado algo de la dinámica acción y del talento preclaro de Urquiza; que el altar de la capilla contuviera el espíritu de los fieles como una resonancia perdurable de la devoción que los alentaba, particularmente de la esposa del patricio, Doña Dolores Costa que tantas veces oró de rodillas por el eterno descanso del alma de su señor; en fin, pareciera que todo el moblaje recobrara el fulgor de los días distantes y apagados en que también él marcaba estelas de civilización y cultura en la fecunda selva montielera de la heroica provincia de Entre Ríos.



ELEGÍA DEL ASESINATO DEL GENERAL JUSTO JOSÉ DE URQUIZA

Poema escrito especialmente en homenaje al prócer

Por *GREGORIO ALVAREZ*

I

Agoniza la tarde;
el sol, detrás del monte,
es un espejo
y el agro campesino
transfusionado en grana
se consume en silencios.
Trasmonta el día su esplendor ardiente,
se torna macilento,
y el trajín de los brazos,
y la feraz pujanza del esfuerzo,
y la preñez ubérrima del campo,
y el hontanar y el leño,
y los raudos clarines de las voces,
y el crepitar del carro en los senderos
se esconden en la tarde
bajo el cielo bermejo. . .
Se oye un leve aletear de alas transidas
y un rumor autumnal en la arboleda;
se avecina el misterio
y el bosque en soledad
es un espectro.

II

Desde "El Jardín Francés"
que enfrenta al corredor del edificio
donde el señor de casa trabajaba
el día del suceso,
y desde el interior donde las hijas
Justa y Dolores
ejecutaban con primor al piano
en la deslumbradora "Sala de los Espejos"
llegaban los acordes, transmutando

en música y fragancia
el ambiente hogareño.
La noche comenzaba
a obscurecer el predio,
y el corredor y el huerto,
y el parque y la alameda
y toda la extensión, y todo el centro
apaciblemente se adormían
como un niño arrullado
en brazos del amor y del sosiego.

III

De pronto ¿Qué sucede?
se oyen voces extrañas;
se acercan, se aglutinan,
no están lejos...
resuenan en los patios,
rebotan en los muros como un eco.
Un soplo de tragedia
corre de extremo a extremo;
ya no cabe dudar
es una horda de criminales
acaudillados con un fin siniestro.
Irrumpen por el fondo
al grito: ¡Viva López Jordán!
¡Muera el traidor Urquiza
vendido a los porteños!
El valiente soldado
está despierto;
corre a buscar sus armas
y desde su aposento
enfrenta con denuedo
la turba de salvajes bandoleros.

. . . .

La lucha es desigual
y un balazo certero
que recibe en el rostro
epiloga el encuentro.

IV

¡Aquel 11 de abril
se hundió en las sombras
bajo el crimen horrendo!
y el genial precursor
de la Constitución y del Derecho,
que abatió la ignominia, honró la Patria
consolidó la libertad del pueblo
entró en la Historia
con la inmortal aureola de sus hechos.
¡Aquel 11 de abril
tendió un sudario sobre el monumento
que gestara la gloria inmarcesible
del vencedor heroico de Caseros!



"Camino a Puerto Varas"
por AURELIO VICTOR CINCIONI

(Oleo 0,55 x 0,65)

LA VOCACIÓN

LA ELECCIÓN DEL JOVEN POQUELIN

"Elige la profesión de comediante a causa de la invencible inclinación que sentía hacia la comedia. Todo su estudio y su aplicación fueron sólo para el teatro". No se puede definir mejor que como lo hizo La Grange en 1682 el apego de Molière a su oficio, la exigencia de su vocación, la continuidad de esta dependencia. Desde 1663 en sus *"Nuevas novelas"*, Donneau de Visé, primer biógrafo del comediante, recordaba que Juan Bautista Poquelin sintió "desde su juventud una inclinación muy particular hacia el teatro", y queriendo calificar al movimiento que empujó a este futuro tapicero hacia una carrera para la cual no parecía destinado, dijo que "se arrojó a la comedia".

¡Se arrojó a la comedia!

Su padre era un honorable comerciante, ventajosamente conocido en su profesión, muy bien establecido en plaza, poseedor de un oficio de tapicero ordinario del Rey. Alianzas burguesas, y una fortuna bien administrada, aseguraban a los Poquelin, evidentes facilidades de vida. Juan Bautista era el mayor: por derecho heredaría el cargo paterno, un oficio productivo y una holgada posición. Ser un rico comerciante de la rue Saint-Honoré era su destino, al cual renunció bruscamente a la edad de veinte años.

Era afrontar una verdadera decadencia social. Pues aunque el teatro no es ya en 1642 o 1643 ese lugar escandaloso e inmoral, que Richelieu acaba de sanear, aunque las obras pierden progresivamente su grosería, el público se va acostumbrando a la honestidad y los comediantes viven más decentemente, la opinión pública no ha cambiado aún. No son sólo los devotos quienes consideran "infernal" al mundo dramático: gran parte de la sociedad piensa lo mismo. Se considera arriesgado el poner los pies en el Hotel de Bourgogne con más razón se juzgará escandalosa una decisión que desprecia un pasado de consideración, trabajo; beneficio y de confort.

Hubiérase comprendido que Juan Bautista quisiera superar la condición paterna. Por su cargo de tapicero, el padre Poquelin tenía acceso a la corte, donde ejercía las funciones de ayuda de cámara del Rey. Su hijo podía aspirar a más altos destinos. Le habían hecho estudiar en el mejor colegio de París, el de los jesuitas de Clermont. Tenía al menos una licencia de derecho, y de creer a uno de sus primeros biógrafos, se habría establecido como abogado, y, fracasada esta tentativa, habría optado por la comedia, renunciando a la ascensión social y precipitándose en la bohemia, si no en la canalla.

Pues el medio al que entra entonces, carece tanto de brillo, como de bienes. Los Béjart son hijos de un *ujier de la administración de montes*. Entre sus socios se cuentan un procurador, un escritor público, la hija de un carpintero, la de un escribano; no eran hijos de buenas familias, atraídos por la aventura y que aprecian el brillo de la escena, más que su fortuna y educación, sino residuos de la sociedad, pequeña gente que fracasó en su oficio o gente de teatro de origen incierto. Es un equipo bastante humilde el de este Ilustre Teatro.

Era necesario una vocación realmente irresistible para obligar al joven Poquelin a dejar lo que dejaba y emprender lo que emprendía.

No basta con decir que manifestaba una vigorosa independencia de espíritu respecto a los suyos, a su casa, su casta y a considerar los prejuicios que habían forjado el destino de los Poquelin: había en él ante todo, el llamado imperioso del teatro.

No era sin duda el primero que abandonaba la burguesía para "arrojarse a la comedia". A principios del siglo, Montdory, hijo de un opulento comerciante cuchillero de Thiers, enviado por su padre a París, para formarse en el estudio de procurador, abandonó la curia para entrar en la compañía de *"Le Noir"*. El caso de Molière, sin embargo, parece ser más significativo: la opción no es entre una lejana provincia y el brillo inmediato de la escena, sino entre el negocio familiar y el *juego de pelota* vecino donde se van a instalar para representar; la presión paternal se ejerce directamente y no a través de un torpe sermón por carta.

Pues no hace falta decir que el padre Poquelin, sintió cruelmente esta actitud de su hijo. Charles Perrault, nos cuenta lo que intentó para impedir que se consumase su deshonor; estaba dispuesto a comprar el cargo honorífico que Juan Bautista pu-

diese desear. Le envió sucesivamente varios amigos para hacerle ver la gravedad de su decisión. Ni promesas, ni ruegos, ni amonestaciones tuvieron efecto. "Este buen padre le envió luego el maestro que lo había tenido como pensionista, durante los primeros años de sus estudios; esperando que éste, por la autoridad que había tenido sobre Juan Bautista, durante aquellos tiempos, pudiese volverlo a su deber. Pero en vez de dejarse persuadir y abandonar la profesión de comediante, el joven Molière, convenció a su maestro, para que ejerciera la misma profesión, hiciera el *Doctor* en su comedia, pues le explicó que lo poco que sabía de latín, le permitiría representar bien este personaje, y que la vida que llevaría sería más agradable que la de un hombre que cuida de pupilos".

¿Qué valor tiene esta anécdota? Es difícil de determinar. En el contrato de sociedad del "Ilustre Teatro" se encuentra el nombre de Georges Pinel, maestro escritor que bien podría ser el maestro del cual habla Perrault, en cuyo colegio hizo Juan Bautista sus primeros estudios. La comisión encargada por el padre Poquelin, no tiene nada de inverosímil, pero su desenlace es demasiado cómico, para no ser sospechoso.

Sea como fuere, la familia trató por todos los medios de que el ingrato volviera sobre su resolución, pero sin tomar medidas extremas. Hace notar Michaut que Juan Bautista era todavía menor de edad y que, hasta los veinticinco años, su padre podía ejercer su autoridad para prohibirle una conducta reprobable. No lo hizo. En enero de 1643, el joven renunció a la herencia del cargo paterno y pronto Poquelin padre ayudó a su hijo cuando se hallaba en dificultades; un cierto acuerdo se estableció entre ellos.

EL TAPICERO DEL REY

En 1637, Juan Bautista había recibido en herencia, el cargo de tapicero ordinario y ayuda de cámara del Rey; renunció a ello el 6 de enero de 1643. Parece probable que en esta fecha estuviera ya incorporado al conjunto del "Ilustre Teatro", aunque el contrato de sociedad que nosotros poseemos (el cual parece regularizar una situación de hecho que se prolongaba desde hacía varios meses) sea el 30 de junio.

La renuncia no fue absoluta. Para un comediante, aunque fuere indebidamente, era útil llevar un título. Molière no se privó de ello, al menos hasta 1650, 52 o 54. Su hermano Juan, tomó el

título recién en 1654, cuando su padre le transfirió el comercio y las funciones. Al morir Juan (5 de abril de 1660), Molière retomó el título, y hasta podemos pensar que reivindicó la función con la denominación. La Grange, nos asegura que ejerció hasta su muerte el cargo de ayuda de cámara, tapicero del rey. En actas de 1663 y 1671, se le nombra como "caballerizo ayuda de cámara del rey".

Podría uno preguntarse, cómo un comediante podía encontrar tiempo para ceñirse durante los tres meses anuales que comprendía su *"cuarto"*, a los gestos que la etiqueta asignaba a este oficio. Podríamos asombrarnos de ver al farsante del Petit Bourbon, desempeñar su parte en el ceremonial en compañía de auténticos tapiceros. Pero semejante cargo permitía el acceso a la Corte, y el aproximarse a los grandes, si no al Rey; en los años 1660-1670, estas facilidades no eran desdeñables para el responsable de un conjunto destinado principalmente a la diversión de la alta sociedad. Además sería razonable admitir que la función de tapicero del rey era en ciertos casos puramente nominal.

Es importante señalar que las exigencias de la vocación cómica no suponen el desprecio de los medios de progresar. Molière abandona el negocio paterno, pero conserva un título útil, aun sin tener derecho a él, y lo retoma en cuanto puede. Esto introduce un matiz en la interpretación de su decisión de 1642-43.

ORIGEN DE LA VOCACIÓN

¿De dónde le venía esta inesperada vocación? Se la atribuye a una experiencia precoz del teatro: habría sido iniciado en el mundo dramático por uno de sus abuelos, que gustaba de frecuentar con el niño las barracas de los farsantes, establecidos en la feria, o a las de los charlatanes del Puente Nuevo, o tal vez la sala del Hotel de Bourgogne. Son habladurías que nada permite apoyar ni autenticar.

Le boulanger de Chalussay, en su comedia "d'Èlomire hypocondre", en 1670, si bien recurre a la injuria en su intención de difamar a Molière, parece bastante bien informado, sobre los primeros pasos del comediante. Según él, el joven abogado sin pleitos se envileció de golpe, hasta tomar un papel en lo de los charlatanes l'Orviétan y Bary; l'Orviétan, el operador que vemos al fin del acto segundo del *Amour Médecin,* vendiendo su panacea a Sganarelle para curar la enfermedad de Lucinda; Bary, el saltimbanqui que, según Chalussay, presentaba entonces un número de comedor de víboras. No se trata en este relato de una

lenta iniciación en la vida cómica, como la que hubiera asegurado a su nieto aún niño, un abuelo apasionado por el teatro.

No se trata tampoco de un entusiasmo de enamorados. Hacia 1658, Tallemant des Réaux, hablando de Madeleine Béjart escribe en sus *"Historietas"*: "Un joven llamado Molière, abandona la Sorbona para seguirla, y por mucho tiempo estuvo enamorado de ella". Pero está bastante mal informado, pues agrega: "daba consejos a la compañía y finalmente se casó con ella". Nunca frecuentó Molière la Facultad de Teología, ni se casó con Madeleine Béjart. Si tuvo relaciones con ella, podemos creer, que fue después de su entrada en el Ilustre Teatro. La relación parece haber sido una consecuencia y no una causa de la vocación dramática. Chalussay presenta los hechos de la siguiente manera: el joven abogado se emplea en lo de un charlatán; los Béjart, que viven en el mismo barrio, compadecidos de él, le proponen una sociedad, que los une para una empresa cómica; Poquelín encuentra allí "su salvación y su vida". Parece evidente que si Juan Bautista debía a Madeleine su iniciación a la vida dramática, ésta (en el personaje de Angélica en "Ëlomire hypocondre") no dejaría de vanagloriarse de tal favor, según la lógica del papel que Chalussay le atribuye.

Así nos vemos reducidos al hecho evidente de la vocación. Nada lo explica en el estado actual de nuestros conocimientos. Los mejores testimonios muestran una decisión súbita y casi gratuita. ¿No es esto acaso lo característico de las verdaderas vocaciones?

SU CONTINUIDAD La de Molière manifestó no sólo fuerza original sino también continuidad. No le faltaron ocasiones al improvisado comediante, para retirarse de una empresa cuyos inconvenientes no tardaron en revelarse. Los fracasos, las dificultades monetarias, las disensiones hubieran sido razones, para que Juan Bautista, volviera al negocio paterno, pero no parece haber considerado este retorno al pasado. Su entusiasmo no decae. Es sin duda en este momento que hay que hacer intervenir sus relaciones con Madeleine Béjart y su camaradería con los hermanos de ella para explicar la persistencia de una vocación tan aventurada.

Un hecho simbólico señala el refuerzo de esta vocación. El 30 de junio de 1643, el comediante firmaba aún el acta de sociedad con su apellido Poquelin; el 28 de junio de 1644 firmó, a

saber por la primera vez "Molière". ¿De dónde tomó este seudónimo? No se sabe, pero ello confirma su decisión de abandonar la burguesía.

La nueva compañía representó primero en Rouen, volviendo a París cuando el local en que debía actuar estuvo en condiciones. Tuvo bastante éxito y hasta ganó nuevos adeptos.

Representaba sobre todo tragedias y tragi-comedias: obras de autores conocidos como Du Ryer, y Tristán l'Hermite, o menos conocidos como Magnon, Desfontaines, que entraron en la compañía, y probablemente Mareschal. Completaba sus programas con farsas, como todos los conjuntos. La estrella del Ilustre Teatro era Madeleine Béjart; ya había actuado anteriormente y su talento era conocido. En su escuela, Molière se ejercitaba en la tragedia. Algunos protectores los sostenían: el Duque de Guisa probablemente, y luego el Duque de Orléans que inclusive les concedió una pensión.

Las dificultades fueron grandes desde el verano de 1644. Pronto algunos socios de la empresa, viendo que iba mal, la abandonaron. Los Béjart, Madeleine, su hermana y su hermano (Luis era todavía demasiado joven para participar de ese grupo) permanecieron como centro inmutable de la compañía y Molière hizo de jefe, a pesar de su juventud e inexperiencia. Buscaron dinero por todas partes, hasta pidiendo a Poquelin padre; la madre de los Béjart, María Hervé, salió garante de algunas deudas. Los espectadores escaseaban. La compañía se trasladó desde el juego de pelota de los Granjeros, cerca de la puerta de Nesle, al de la Croix-Noire (Cruz Negra en el actual muelle de los Celestinos. Molière estaba por entonces totalmente carente de recursos. Sus acreedores se impacientaron y lo hicieron arrestar dos veces. Ambas consiguió hacerse libertar, gracias a la benevolencia de las autoridades o a algún apoyo que desconocemos; pero su situación y la de la compañía no mejoraron.

A fines de 1645, se pierden sus rastros. ¿Siguió el Ilustre Teatro en París una carrera sin esperanzas? ¿Trasladóse a la provincia? ¿Se dispersó acaso? Las felices investigaciones de Mme. Deierkauf-Holsboer, nos permiten creer que Molière dejó París a fines de 1645, seguido al poco tiempo por Madeleine Béjart. Sin duda iban a buscar a la provincia, lo que les negaba la capital. Los volvemos a encontrar recién en 1650, en Narbona, en la compañía de Dufresne, patrocinada por el Duque d'Épernon. Tal vez ya en abril de 1648, en Nantes, estuviera Molière

en dicha compañía, bajo el nombre mal transcripto de Sr. Morlière. ¿Qué hizo desde fines de 1645 hasta la primavera de 1648? Nos inclinamos a creer que desde 1646 entró en la compañía de Dufresne.

Su empresa parisina sólo duró tres años; empezó entusiastamente y terminó con un fracaso, pero demostró el carácter irresistible de una vocación. Fue la iniciación práctica en una vida en que la gloria no es todo; como toda vida, penas, tormentos y fatigas. Un joven burgués aprendió en ella el papel que desempeña el dinero, las maneras de procurárselo y de gastarlo. Conoció a los acreedores, los hombres de ley, la justicia y los guardias de prisión. Se habituó a negociar una locación, a dirigir un trabajo, a hacer respetar un contrato. En una compañía que incluía actores mayores que él, se impuso como jefe. ¿Fue su carácter o su condición más elevada, sus títulos y sus modales lo que le valió la confianza de sus camaradas? En la experiencia de un comediante, todo ello cuenta tanto como el talento para interpretar un papel.

¿Aprendió Molière en estos tres años el oficio de actor? ¿Con quién? No conocemos este aspecto de su actividad; no aparece en los documentos de los archivos, que son los únicos rastros de la existencia del Ilustre Teatro. Sin embargo, desde el contrato del 30 de junio de 1643, Juan Bautista está entre las primeras figuras de la compañía: un artículo prevé que los papeles de héroe corresponderán alternativamente a Clérin, Poquelin y José Béjart; entre las mujeres Madeleine Béjart, puede elegir su personaje. Sobre seis socios masculinos, Molière está entre los tres primeros. Este hecho merece señalarse, siendo evidente, sin embargo que este privilegio, no se concede a un talento que, a la fecha no puede haberse afirmado, sino a una situación debida al origen social y a la naturaleza moral del comediante.

LA PROVINCIA CONFIRMA SU VOCACIÓN

Podemos entonces suponer que Molière y los Béjart dejaron la capital a fines de 1645 o principios de 1646, volviendo en el otoño de 1658. Fueron trece años de peregrinaciones provinciales cuyo itinerario no nos interesa. Erraron sobre todo por el Mediodía, un poco al Oeste, en Guyenne, luego en Languedoc y por último en el valle del Ródano, antes de remontar por Dijón a Rouen y a París. Se unieron a la compañía de Dufresne, que mantenía el Duque de d'Épernon, gobernador de Guyenne. En 1650, el Duque abandonó

su cargo, la compañía desamparada buscó fortuna en los estados del Languedoc, y Molière asumió la dirección. Tres años después la compañía pasó al servicio del Príncipe de Conti, gobernador del Languedoc, de quien recibía una pensión, y a quien divertía en sus residencias. Conti, en vías de convertirse, le retiró su protección en 1656. Buscó nuevamente el apoyo de d'Épernon, por entonces gobernador de Borgoña.

Hay que señalar la constancia de estas protecciones, pues aunque Molière actuó a menudo en miserables aldeas de pueblo, y tal vez en granjas paisanas, trató principalmente de satisfacer a los príncipes y a sus acompañantes, un público de cortesanos, de quienes esperaba fortuna y reputación. Hay que unir a este auditorio aristocrático el otro, más burgués, que conquistó en sus estadías en Lyon. Allí estuvo casi todos los años, de 1652 a 1658, allí creó en 1655, su primera comedia "El atolondrado" (l'Ètourdi). El gusto lionés estaba penetrado de italianismo, y no es de extrañar que "l'Ètourdi" imite lo italiano. Italia, junto con una antigua tradición cómica y una técnica de la escena enriquecida por la práctica de la *commedia dell'arte,* presenta a Molière las exigencias de una elegancia brillante que debía a la alta civilización de sus cortes principescas y que coincidían con las necesidades de la aristocracia francesa. Hay que cuidarse de buscar un origen popular al talento de Molière. Conoció ciertamente al pequeño pueblo de la calle de París, al de las pequeñas ciudades y al de la campaña, a los artesanos que instalaban un escenario, a los que lo sirven cada día en humildes trabajos; peor sus ambiciones artísticas se ubicaban más alto en la escala social, tendían a la satisfacción de una "élite".

Después de la experiencia parisina, la experiencia provincial, mucho más larga y más feliz, aunque áspera aún, acabó de formar a Molière y confirmó su vocación. Nuevos camaradas de larga práctica, como Dufresne, le enseñaron los secretos del oficio. La competencia de las compañías que le disputaban el favor de los grandes o de las autoridades comunales, le imponía una constante búsqueda de lo mejor. No descuidó los pequeños medios para lograr el éxito: los encantos de la Du Parc, por ejemplo, contribuyeron a obtener la protección de Conti para la compañía. En toda esta política, se reveló como hábil conductor de hombres.

Enriqueció su conjunto con la colaboración de Catherine Leclerc, que sería la De Brie, excelente actriz, contratada proba-

blemente en Pascua de 1649; la Du Parc quien entró en la compañía en 1653, en Lyon, etc. En ese entonces, Molière estaba rodeado de una pléyade imponente que atestiguaba su éxito. El oficio era duro, el público, difícil e inconstante; las potencias que dispensaban reputación y dinero, tenían sus caprichos. Los concurrentes eran a menudo desleales; los comediantes no siempre congeniaban, y el jefe debía apaciguar sus querellas. Pero Molière era un hombre fuerte, robusto y de buena salud; afrontaba con buen humor las dificultades de su cargo directorial. Amaba el oficio que había elegido. Su fama crecía y se extendía hasta en la capital. "Su conjunto —dice Donneau de Visé en 1663— eclipsó en poco tiempo a todos los conjuntos de campaña, y no había comediante en las otras compañías, que no solicitara un puesto en la de Molière".

En 1655, d'Assoucy, encontró a la compañía en Lyon; la siguió a Avignón, luego a Pézenas y a Narbona: permaneció más de seis meses en la compañía de Molière y de los Béjart, llevando una existencia fácil y hasta fastuosa.

"Au milieu de sept ou huit plats,
Exempt de soins et d'embarras,
je passais doucement la vie.
Jamais gueux ne fut plus gras. [1]

Esto contradice las aserciones del autor de *Élomire hypocondre,* según el cual la provincia no había sido para Molière más favorable que la capital. D'Assoucy alaba la bondad, la franqueza y la honestidad de sus huéspedes, y no hay motivo para poner en duda su relato. No es una banda famélica, como se ha dicho a veces, la de los comediantes del Príncipe de Conti. El oficio tiene sus penas, pero también sus alegrías. d'Assoucy y Mignard conceden su amistad al joven Poquelin; Boissat l'Esprit, académico desde la fundación de la Academia, agregado a la casa del Duque de Orléans, novelista y fabulista, lo recibe en su retiro de Vienne, en 1651. Se entablan relaciones útiles y se forma una reputación que explicará el éxito vertiginoso de 1660-62, en el alboroto parisino.

Para completar este cuadro de la formación de un jefe de conjunto, ¿habrá que tomar en cuenta los chismes que cuenta el panfleto de la *Famosa comedianta,* sobre los amores de Mo-

---

1 En medio de siete u ocho platos,
libre de cuidados y molestias,
yo pasaba dulcemente la vida.
Jamás hubo bribón más gordo.

lière y de sus actrices? Según este relato, visiblemente interesado, Molière habría entablado tempranamente, relaciones con Madeleine Béjart. En Lyon, se habría enamorado de la Du Parc, cuando ésta entró en la compañía, siendo rechazado como partido poco ventajoso. Este desprecio, lo habría inclinado hacia la De Brie, quien lo recibe más amablemente; estas relaciones habrían provocado los celos de Madeleine, y para romperlas habría incitado a su hermana menor Armanda, a hacerse simpática al patrón, hasta llevarlo al matrimonio.

Aparte de varios errores evidentes, en las circunstancias accesorias del relato, que destruyen su verosimilitud, hay que notar que ningún testimonio lo confirma en sus puntos esenciales. El único dato de valor nos viene de Boileau por Brossette: contaba solamente las antiguas relaciones de Madeleine y Juan Bautista, seguidas por las que éste mantuvo con la De Brie. Nada nos permite creer en una relación de Molière con la de Du Parc, ni en la versión según la cual, los celos de Madeleine habrían provocado el matrimonio de Armanda. Recordemos solamente que Molière no debió preocuparse por conveniencias morales que si bien regían a la burguesía, no tenían curso en el medio que él había elegido para vivir. Recordemos también que las intrigas que hubo de mantener, para conciliar sus amores antiguos con los recientes, en el seno de un conjunto de actores, sin duda le enseñaron mucho acerca de las mujeres, y lo familiarizaron con las situaciones presentadas por la tradición cómica.

LLEGADA A PARÍS

Molière tiene treinta y seis años en la primavera de 1658. ¿Pasará su vida en una condición ventajosa, respecto a la de muchos colegas, pero de una gloria mediocre? ¿Se limitará a recorrer la provincia o el extranjero, permitiéndose de tanto en tanto, rápidas incursiones entre los muros de París para apreciar allí su obscuridad? A esto se resignaron hasta entonces los comediantes de campaña. Desde hacía treinta años la capital se reservaba para dos conjuntos privilegiados: el del Hotel de Bourgogne, llamado Los Grandes Comediantes y el del Marais; a los cuales se agregaban, es verdad, los italianos. Molière pudo penetrar las debilidades de unos y otros, durante los años en que luchaba en el Ilustre Teatro. Sabe que el Marais, ya no se sostiene: su último recurso será pronto el teatro de máquinas.

El Hotel de Bourgogne, se hunde en una tradición sin gloria. Los italianos actúan en su lengua, y no son sino farsantes (representan farsas). Molière es ambicioso: conoce o cree conocer sus fuerzas (aunque se equivoca, sobre una posible renovación de lo trágico); confía en la solidez de su conjunto; le prometen protecciones, en fin todo lo incita a probar suerte, antes que sea demasiado tarde.

Veámoslo en Rouen: Madeleine Béjart, va a alquilar en París un juego de pelota, donde la compañía actuará alternando con la de Marais. Establecerse en el Marais, en un barrio apartado, es comenzar la fastidiosa empresa de antaño; el jefe hace aceptar sus servicios a Monsieur, el hermano del Rey, quien le permite servirse de su nombre y le concede una pensión. Rescinde el contrato concertado por Madeleine; Monsieur lo presenta al Rey y a la Reina Madre, y el 24 de octubre de 1658, su compañía actúa en el Louvre, ante el soberano y la Corte.

Comienza una nueva carrera. Sin duda no se ve libre del pasado. Los acreedores del Ilustre Teatro no lo pierden de vista, y durante años luchará contra reclamaciones que juzga injustas o excesivas. Sin embargo, todo esto se aleja. Su ambición no fue vana, puesto que se mantiene en París; aunque no sin trabajo. Al menos no sufrirá la afrenta que sus rivales quieren infligirle; no será arrojado a las obscuras filas de las compañías ambulantes. En pocos años conquista la capital. La vocación que dieciseis años antes le empujó a "arrojarse a la comedia", no lo ha engañado. Este hijo de burgueses tenía pasta de comediante.

RENÉ BRAY
De "Molière, homme de Thèatre"
Traducción de María Celeste Grondona



LA FUNCIÓN DE LOS MUSEOS EN LA EDUCACIÓN

por *MOLLY HARRISON*
del *Geffrye Museum* de Londres

La idea de que los museos tienen una función educativa es de fecha relativamente reciente.

Cuando se crearon las primeras colecciones museográficas, no tenían finalidad educativa; muchas de ellas comenzaron en Europa como colecciones de viajeros cuya fortuna les permitía cultivar esa afición, de forma que el único principio de selección era el gusto del coleccionador y su principal finalidad la de suscitar el asombro del visitante. Cuando esas colecciones privadas pasaron paulatinamente a manos de instituciones públicas y fueron adquiriendo ese carácter, perdieron su finalidad original, aunque no inmediatamente, pues en muchas de ellas siguió predominando el principio del acopio y de la conservación.

Pero la idea de que un museo es simplemente una colección, justificada por su mera existencia, ha tenido que ir cambiando con el transcurso del tiempo: los primeros pasos a ese respecto se dieron en el siglo XIX, cuando se vio cada vez más claramente la importancia de la educación popular. Antes, el término "educación" sólo se aplicaba a una minoría selecta en cada país y entrañaba una disciplina intelectual de carácter principalmente verbal y basada en la tradición clásica. Había poca necesidad de tener en cuenta o de crear otros medios de información, pues los medios verbales resultaban perfectamente adecuados para aquella minoría intelectual, cuya formación estética estaba además en armonía con su situación acomodada.

En ningún país significaba la educación gran cosa para la masa de la población; por supuesto, el medio ambiente la moldeaba, como moldeaba a los elegidos de entre ella y lo hacía en forma que cada cual sirviera real y efectivamente para el lugar que le estaba destinado en la sociedad.

Vivían adaptándose a su medio ambiente natural y sencillo y sus inclinaciones les daban inconscientemente un sentido de la calidad y de lo "bien hecho". Aprendían prácticamente y tenían poca necesidad, deseo o tiempo libre para preocuparse de conceptos abstractos o de expresiones verbales. [1]

En el siglo XIX, en Gran Bretaña, cuna de la industrialización, se empezó a producir un cambio a ese respecto. El interés por la educación popular, que surgió tanto de la filantropía como de la política, refleja la creencia en la importancia de cada ser humano y de su máximo desarrollo posible [2], pero se basa también en la convicción de que los ciudadanos cuyos derechos políticos acaban de ser reconocidos deben contar

con los medios intelectuales que parece requerir su nueva situación. Análogamente, al extenderse la industrialización, se comprendió la urgente necesidad de desarrollar los aspectos imaginativos y creadores de la naturaleza humana, para los que constituían una amenaza el trabajo en las fábricas y las viviendas miserables.

No obstante, la experiencia puso de relieve las limitaciones de la enseñanza verbal para la educación popular. Ni la clase, ni la biblioteca pública —ambas aparecidas en el siglo XIX— podían satisfacer la doble necesidad de medios de información que no fueran simplemente orales, y de un remedio que sirviera de protección frente a las condiciones de la vida industrial. Pero en la misma sociedad del siglo XIX, había ya una institución que, al menos en teoría, podía resolver ambos problemas: el museo.

Difícil es decir en qué momento se produjo un cambio en la actitud de los museos hacia el público, pero cabe afirmar que los grandes Museos Nacionales de Artes y de Ciencias, en South Kensington, Londres (que pasaron a ser posteriormente el Sciencie Museum y el Victoria and Albert Museum) creados ambos a mediados del siglo XIX, figuran entre los primeros grandes museos del mundo que se fundaron con una finalidad deliberada de educación popular.

Muchos autores de la época expresaron su creencia de que las colecciones museográficas ya existentes podían servir para una finalidad social más amplia que la que habían perseguido hasta entonces. En 1873, la Royal Society of Arts, de Londres, constituyó una comisión para establecer un plan nacional en relación con los museos. Entre las finalidades de esa comisión, figuraba la de lograr "que todos los museos y galerías de carácter público presten servicios a la educación y a la ciencia". En la inauguración del nuevo edificio del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, en 1880, dijo Joseph M. Choate: "...su plan no era hacer mero acopio de curiosidades que permitieran matar el tiempo a los desocupados, sino reunir gradualmente una colección de objetos más o menos completa que sirviese para la instrucción y entretenimiento del público..." [3]

En 1904, Murray expuso puntos de vista que medio siglo después aún aceptan difícilmente muchos museos y que con toda seguridad no aplican: "entre nosotros, los museos se consideran como simples exposiciones y no se utilizan lo bastante para la enseñanza práctica... el museo, debe ser un auxiliar de la escuela... pues ver una ballena en un museo, aunque no esté bien presentada, enseñará más al que quiera aprender que el dibujo más exacto... [4]

Desde principios del siglo XX, en muchos países se fue comprendiendo progresivamente la importancia de la función educativa de los museos. Pero es curioso observar que la práctica siguió muy a la zaga de la teoría. Sobre todo en los Estados Unidos, entre 1920 y 1940, se insistió mucho acerca de la importancia de los objetivos sociales y educativos de los museos [5] y, en efecto, se observaron progresos en los múltiples museos creados en el país durante esas décadas. Sin embargo, es significa-

tivo que un informe redactado en 1942 por el Committe on Education of the American Association of Museums, se dijera: "Cuando se observa el panorama actual, se ve claramente que los museos carecen aún de un objetivo concreto, que siguen aplicando métodos anticuados en lugar de mirar hacia lo porvenir, y que todavía se contentan con pequeñas incursiones en la esfera de la educación pública". [6]

Lo mismo ocurrió en Gran Bretaña, donde, a pesar de muchas declaraciones acerca de la importancia de la educación en los museos, la situación real era muy parecida en 1928, [7] y en un memorándum publicado por la Junta (actualmente Ministerio) de Educación, en 1931, se declaraba que no se aprovechaban valiosas oportunidades educativas y que los recursos de los museos del país "no eran utilizados como podían y debían serlo al servicio de la educación popular". [8]

Entre las dos guerras, unos cuantos museos de Europa continental dieron por primera vez facilidades para la educación de adultos. Wittlin cita el Museo de Ciencias de Munich, el Museo de Higiene de Dresde, el Museo de Ciencias Sociales de Viena, el Musée de l'Homme, de París y otros. [9]

El valor de esos museos desde el punto de vista educativo consistía sobre todo en su método funcional de exposición que, en la mayoría de los casos, tendía a suscitar el interés del visitante profano. Poco se hizo por facilitar servicios especiales para niños. Lefrancq indica los ensayos realizados en los Países Bajos, [10] pero posiblemente el Deutsches Museum de Munich (Alemania) era entre los museos europeos el que en aquellos momentos desempeñaba una función educativa más eficaz. Las colecciones de este museo de ciencias se presentaban en tal forma que los jóvenes podían hacer experimentos y descubrir por sí mismos los resultados. Era un método revolucionario. [11]

La situación actual

Aún hoy se sigue a menudo dando por supuesto que la educación termina a la salida de la escuela, y análogamente, se piensa con frecuencia que el trabajo educativo de un museo sólo debe dirigirse a los niños. Muchos museos que, por una u otra razón, se han dedicado al trabajo entre los jóvenes, se han enajenado inconscientemente la simpatía de museógrafos temerosos de que ocuparse de los niños entrañase desdeñar a los visitantes adultos. Como el niño tiende más a la expresión oral y es más extravertido que el adulto, existe el peligro de que las personas mayores se consideren relegadas a un segundo plano si el museo se ocupa demasiado de los niños. Es indudable que los dos grupos son muy importantes y Low, Wittlin y otros autores ven la solución del problema en saber para quién se trabaja y en ocuparse de ambos, jóvenes y adultos, en la forma más apropiada para unos y otros. [12] Sin embargo, no debe olvidarse que los niños son los futuros adultos de cada comunidad y que todo interés que se despierte en ellos puede persistir en el porvenir.

En el presente ensayo, al hablar de "educación" nos referimos a personas de todas las edades y empleamos el término en su sentido etimológico original, pues *Educare* es "guiar", y por lo tanto, alentar, estimu-

lar, y cultivar. Viene a significar así una influencia omnipresente y continúa, al mismo tiempo que, en sentido más estricto, el proceso más concreto de la instrucción. Mientras que esta última puede ser perfectamente, a veces, función de un museo, el sentido más amplio del término se considera como su función más propia e importante. Estudiaremos la forma en que determina en sus diversos aspectos la labor de un museo en las siguientes secciones:

1. El edificio y sus condiciones.
2. La elección y presentación de las colecciones.
3. Actividades interiores.
4. Actividades exteriores.
5. Personal.

1. —*El edificio y sus condiciones*

Lógicamente no es posible separar las tareas concretamente educativas de un museo del ambiente y de la apariencia del edificio.

La decoración, la iluminación, la calefacción, etc., son factores que influyen decisivamente en la tranquilidad mental, y por tanto, en la receptividad del visitante. Incluso el tamaño del edificio constituye un factor importante; Wittlin, entre otros autores, subraya los inconvenientes de los grandes edificios que más bien intimidan a los profanos, y especialmente a los niños, y de los que éstos suelen salir con una impresión de confusión y de no haber obtenido nada. [13] Desde el punto de vista educativo, se consideran preferibles las colecciones más reducidas, que son más fáciles de ver y de comprender y pueden presentarse en un radio más amplio.

La disposición del material dentro del edificio, así como la calidad y la claridad de etiquetas y letreros, la limpieza y el buen aspecto de la instalación del bar y del guardarropa, como de las mismas salas, todo ello contribuye a la influencia que un museo puede ejercer y le da por tanto, mayor valor educativo. Por todo ello es absurdo que un museo tenga, como ocurre con frecuencia, un Departamento de Educación con atribuciones análogas a las de un simple departamento de conservación. En los grandes museos, ese sistema facilita la administración, pero en la práctica, ha tenido muchas veces por consecuencia una reducción de la influencia de los educadores en el conjunto del trabajo. [14]

2. —*Las colecciones*

Es indudable que la selección y la presentación de las colecciones ejercen una influencia considerable en la posible acción educativa del museo. El tema de un museo moderno tiende a ser mucho más concreto de lo que solía ser antes y por ello una colección general de objetos dispares y a menudo sin relación entre sí, se considera actualmente de escaso valor social o educativo. Sin embargo, como por lo general se encargan de la presentación especialistas de cada tema, es raro que se realice de forma que facilite la comprensión de los visitantes no especialistas; los letreros son con frecuencia difíciles de comprender y demasiado detallados y la misma presentación suele ser excesivamente complicada. [15]

Tampoco es acertada la tendencia que se observa hoy día en sentido contrario: las colecciones no deben estar desprovistas de toda explicación

verbal. El visitante, aunque sea totalmente profano, necesita conocer ciertos datos; el saber en qué cantidad, cuándo y cómo deben presentarse es asunto que corresponde a educadores capacitados más que a especialistas en el tema de que se trate. Low lamenta la separación de funciones entre unos y otros [16]. Wittlin sugiere que se haga una distinción entre museos de conservación y museos de exposición y que estos últimos se dividan en museos de investigación, galerías para estudiantes, museos - centros de estudio, museos para el público en general y museos para niños. [17]

3. — *Actividades educativas interiores*

No hay documentación abundante sobre el trabajo de los museos con los adultos, quizá porque ese aspecto queda incluído en la práctica general. Después de la segunda guerra mundial, en muchos museos de países muy diferentes se organizan normalmente conferencias, reuniones, grupos de debates, recitales, proyecciones cinematográficas y exposiciones especiales. Algunas de esas actividades tienen quizás un carácter demasiado intelectual para atraer al gran público, pero lo más corriente es buscar la sencillez. Low sugiere: "la única forma de atender al público es ponerse a su nivel y darle lo que desea y no lo que uno quisiera darle. Es decir, que en lugar de imponer charlas al público en un programa en serie, el plan debe ser mucho más flexible y adaptado a las necesidades de grupos determinados." [18] Insiste también ese autor en que no se debe descuidar al adulto profano para ocuparse de los jóvenes. Trata de las conferencias y de las charlas en los museos y duda de la utilidad de unas y otras en la forma en que se suelen dar. [19]

Propone que se utilicen variantes del método de debates, por ser el más adecuado para establecer una relación entre el personal del museo y el visitante.

Además, recuerda cuan importante es atraer a los visitantes profanos y sugiere que los museos hagan listas de las diversas cuestiones por las que se interesan grupos diferentes de la población local, para saber así claramente con quienes van a desarrollar su trabajo. Adam expone la misma idea. [20] Low estudia el problema del lenguaje apropiado para informar a esos grupos especiales y da dos ejemplos de cómo despertar el interés en grupos tan diversos como una asociación literaria y un club deportivo. [21] En relación con los visitantes que desconocen la materia, señala igualmente la importancia de presentar el arte como documento social, y no sólo como experiencia estética. [22]

Harrison indica también cuán importante es ajustarse al nivel de los visitantes profanos [23] ya sea niños o adultos, y han comprobado que toda técnica que estimula la participación del visitante facilita la comprensión. Moore trata igualmente de este aspecto de la cuestión. [24] Wittlin, cita las declaraciones de un maestro acerca de una exposición: "Los objetos que permitían una acción fueron los que más éxito tuvieron... los tejidos que podían manejarse despertaron considerable interés... los presentados bajo cristal no llamaron la atención de los niños." [25]

En *Museums and young people* [26] en el libro de Eleanor Moore [27] así como en muchos artículos y folletos acerca de ciertos museos, se habla

de la posibilidad de manejar los objetos, de escenas dialogadas, del dibujo, de juegos museográficos y de diversas formas de trabajo de artes y oficios como medios de hacer comprender y ver a fondo las colecciones de los museos.

Es indudable que las maneras de utilizar el material de un museo varían infinitamente según los museos, su personal y sus visitantes. No se puede ni se debe generalizar una práctica, pero todos los autores concuerdan en que la condición *sine qua non* de una visita fructífera es que se haga agradable.

No parece justificarse la distinción entre "educación" y "distracción", como dos funciones separadas de un museo, aunque si bien muchas instituciones organizan visitas para los niños de las escuelas en grupos o visitas de los niños en sus ratos libres, pocas prestan la misma atención a unas y otras o tienen en cuenta la gran importancia social de ligarlas entre sí. [28]

También se plantean problemas de medios, por ejemplo, la medida en que los diferentes medios auxiliares audiovisuales de que se dispone en la actualidad pueden utilizarse justificada y provechosamente para el trabajo educativo de un museo. [29] En lo que a los niños se refiere, algunos de los museos más importantes han creído conveniente realizar gran parte de su trabajo en salas especialmente equipadas, fuera de las de exposición. [30] En la introducción a *Museums and young people* [31] se citan argumentos de peso en contra de ese método.

Hasta hace relativamente poco, no se han tenido en cuenta en la organización escolar las deficiencias personales de los niños, pero gran número de museos, particularmente en los Estados Unidos, han trabajado desde hace años con niños ciegos, sordos y mutilados. Grace Fisher Ramsey ha descripto esas actividades entre niños y adultos [32] y no cabe duda que, en ese terreno, los museos, por la naturaleza de su material pueden hacer mucho más de lo que han hecho hasta ahora.

Actualmente se dispone de gran cantidad de publicaciones periódicas, especialmente folletos y artículos en revistas educativas y museográficas, que describen cómo han ido desarrollándose y qué métodos emplean en diferentes países los diversos museos para niños y museos para adultos que trabajan con los niños. Sin embargo la mayor parte de ese material no trata de principios generales y tiene más bien un interés local.

4. — *Actividades exteriores*

Donde los buenos museos son escasos y los niños cuentan con pocas oportunidades de visitarlos, puede organizarse un servicio de préstamo a las escuelas. Ese sistema es poco corriente en Europa continental (veáse *Museums and young people,* Part I), pero está muy generalizado en los Estados Unidos y en el Commonwealth británico, donde se aplican a su preparación y organización principios cuidadosamente estudiados (veáse *Museums and young people,* Part II).

Se concede gran importancia a la calidad del material prestado a las escuelas y agrupaciones de adultos, y se procura que la presentación sea sencilla y claro el medio apropiado al tema en cuestión. Como análisis

detallado de todos los aspectos del sistema de préstamos puede verse en Museum Service[33] una descripción, con ejemplos, de cómo funciona el plan de préstamo del Derbyshire. Grace Fisher Ramsey dedica un capítulo al desarrollo de ese tipo de trabajo de extensión en los museos de los Estados Unidos, y Low trata también de él en numerosos pasajes de su obra.[34]

Para que los museos puedan llevar a cabo su tarea educativa, es importante que se den a conocer al público y el mejor medio de conseguirlo es la venta de publicaciones apropiadas. Además, los libros, las tarjetas y otras publicaciones sencillas y atractivas constituyen un suplemento importante de las actividades educativas de todo museo y en los informes oficiales se señala con frecuencia su necesidad.[35] En todos los países, las publicaciones de los museos suelen estar muy por encima del interés o de la capacidad intelectual del público en general, que requiere que sean breves y amenas, que se vendan a precios módicos y que estén bien ilustradas.[36]

La buena utilización de los museos por los niños depende en gran medida de una buena preparación y de la ayuda por parte de sus maestros, aspecto sobre el que hasta ahora se ha escrito poco. Los autores que se han ocupado de la "formación de maestros" —y han sido numerosos— se limitan por lo general a señalar que deben conocer la importancia y el interés de los objetos expuestos en los museos. Se ha prestado en cambio muy poca atención a los métodos que permiten presentar al alumno en clase el material de los museos, o a los que deben seguirse para dirigir las visitas colectivas en forma que los niños se interesen y obtengan de ellas el máximo beneficio. Geneviève Dreyfus-Sée ha dedicado un trabajo a los maestros que se interesan por esas cuestiones, y describe varias visitas a museos, realizadas de diferentes formas, resumiendo sus resultados.[37] Harrison, dirigiéndose también a los maestros que proyectan llevar a sus alumnos a los museos, expone con gran detalle cómo se prepara una visita fructífera, cuándo se organiza, con qué finalidad, cómo se dirige y cómo se aprovecha su enseñanza en la clase.[38]

5. — *Personal*

En los párrafos que anteceden se trata principalmente del trabajo educativo entre los adultos, del que se estima deben encargarse el director del museo y su personal. Habrá que contar con un personal especial que se ocupe de los niños, lo que plantea el problema de quién debe emprender ese trabajo. A ese respecto, debe hacerse mucho, existiendo puntos de vista opuestos. En 1931, la Board of Education de Inglaterra y País de Gales señalaba: "La experiencia parece confirmar que el maestro puede enseñar en las salas de un museo con mejores resultados que el conservador del mismo o incluso un guía conferenciante."

Se explica que así sea por sobradas razones[39]; pero muchas personas piensan que posiblemente ningún maestro pueda tener de las colecciones del museo y de lo que significan, el conocimiento completo que es necesario para presentarlas de una forma viva. Tampoco aceptan muchos la idea de que el personal de los museos dé conferencias a los maestros acerca de las

colecciones, conferencias que los maestros deben poder repetir a los niños, por estimar que las visitas a los museos deben servir a los niños para algo más que para enterarse de una serie de datos concretos.

Para quienes creen que el personal del museo es el que mejor conoce el material del mismo, el método preferible es el que se va implantando en algunos países y que consiste en incorporar al pesrsonal del museo uno o más maestros que, después de una preparación especial, se encargan de atender al público infantil [40]. Este método parece en realidad responder a todas las objeciones y en algunos casos esos mismos maestros se ocupan también de grupos no especializados de adultos.

Low [41] examina con cierta amplitud la formación y la situación de esos "educadores populares"; Harrison habla de las cualidades particulares que deben reunir para tener éxito esos educadores, [42] y Grace Fisher Ramsey dedica un capítulo a la preparación previa, selección y formación del personal encargado de la educación en los museos [43]. Eleanor Moore estudia también con cierto detalle esa cuestión [44] y lo mismo hace Low en su última obra. [45]

CONCLUSIÓN

Son probablemente pocos los países donde no se reconoce que los museos son valiosos y útiles para los niños y los jóvenes; en cambio, no en todas partes se acepta que los museos tienen una función urgente y esencial que desempeñar en la educación moderna.

No obstante, escribimos el presente ensayo convencidos de que el museo tiene una función importante, insustituible, en una comunidad moderna. La autora de estas líneas ha nacido y ha pasado su juventud en Europa Occidental y por tanto su opinión sobre esas cuestiones puede no tener una validez absoluta. Todas las responsabilidades y funciones que atribuye a los museos, les corresponden quizá tan sólo en la sociedad del mundo occidental industrializado. En otras partes del mundo, la población vive aún en un medio sencillo y natural, sin prisas, sin verse sujeta a la concurrencia, de una forma espontánea y feliz. Quizá en otros lugares, otros tipos de población de antecedentes completamente distintos, viven en un medio tan aislado —religioso, aristocrático o intelectual— que hasta ahora hayan encontrado en sí mismos, o muy fácilmente, inspiración suficiente para mantener la calidad de sus vidas. Los museos carecen de interés para esos seres humanos, que viven en equilibrio precario en los umbrales del siglo XX. Pero su equilibrio es realmente precario; la industrialización avanza con rapidez y lo que constituye un valor vital para tantos hombres del Occidente, pronto puede ser necesario también para el campesino aislado y para el hombre que lleva una vida monástica, tanto si su aislamiento se debe a motivos religiosos, como culturales o intelectuales.

Para quienes viven en un país industrializado, o en países que se van industrializando con rapidez, tienen una importancia inmediata los problemas y las posibilidades de los museos en relación con la educación; para quienes viven aún al margen de la vida moderna, esas preocupaciones pueden parecer académicas. Pero los problemas y los peligros que entraña

alentar la educación popular, no se detienen ante las fronteras nacionales o culturales y en todas partes los museos se están viendo en la necesidad de responder a las exigencias de la comunidad y no pueden permitirse eludir sus nuevas responsabilidades en materia de educación y progreso social. Se imponen modalidades de pensamiento nuevo y esperamos que esta selección personal de temas servirá de base para debates a fondo debidamente seguido de medidas prácticas.

---

1 Para saber cuan difícil era para el público en general la entrada en el British Museum, incluso si lo hubiera deseado, consúltese Kenyon,*Museums and national life*, pp. 16 - 17.
2 El museo norteamericano debe su existencia al pensamiento liberal del siglo XIX, en la obra de F. N. Taylor, Babel's tower. *The dilemma of the modern museum* pp. 18 y siguientes.
3 W. E. Howe, *A. History of the Metropolitan Museum of Art*, p. 199.
4 David Murray, *Museums, the history and their use*, pp. 259-262. Esta obra que apareció hace más de cincuenta años, fue durante largo tiempo la obra de consulta fundamental sobre museos. Aún hoy es importante y práctica para quienes estudien los principios básicos de esa materia.
5 T. R. Adam, *The museum and popular culture.*
P. M. Rea, "What are museums for?", *U. S. Journal of Adult Education*, vol. II june 1930, pp. 265-271.
6 P. M. Rea, *The Museum and the community,*
F. H. Taylor, *Babel's tower: The dilemma of the modern museum.*
T. L. Low, *The museum as a social instrument*, pp. 7 y 21.
7 Sir Henry Miers, *A report on the public museums of the british Isles.*
8 Great Britain. Board of Education. *Memorandum on the possibility of inicreased cooperaton between public museums and educational institutions.*
A. S. Wittlin, *The museum, its history and its-tasks in education*, pp. 190-217.
10 J. Léfrancq, "Le rôle social des musées: un exemple belge, "*Mouseion*", dec. 1927, pp. 244-251.
11 *Ratschläge für Schulerfahrten.*
12 T. L. Low, *The museum as a social instrumen*, pp. 34-35.
A. . Wittlin, *The museum, its history and its-tasks in education*, pp. 190-217.
13 A. S. Wittlin, ob cit, pp. 193, 209.
M. Harrison, "The museum and visual education", *Eidos*, Nº 1, mai-juin 1950, pp. 42-45.
14 F. H. Taylor, "Museum in a changing world", *Atlantic Monthly*, vol. 164, dec. 1939.
15 T. L. Low, *The museum as a social insrument*, pp. 54-55.
16 T. L. Low, ob. cit. p. 17.
17 A. S. Wittlin, *The museum, its history and ints tasks in education*, pp. 190-220.
18 T. L. Low, *The museum as a social instrument*, p. 46.
19 T. L. Low, ob. cit., pp. 29-36.
A. S. Wittlin, *The museum, its history and its tasks in education*, pp. 211-228.
20 T. R. Adam, *The museum and popular culture.*
21 T. L. Low, ob. cit., pp. 46-47.
22 T. L. Low, *The educational philosophy and practice in art museums in the United States*, pp. 76-82.
23 Harrison, *Museum adventure*, Chap. 3.
24 E. M. Moore, *Youth in museums*, pp. 51-57.
25 A. S. Wittlin, *The museum, its history its tasks in education*, p. 218
26 *Museums and young people*, I. C. O. M.
27 E. M. Moore, ob. cit., pp. 51-93.
28 Véanse artículos en *Museum*, vol. 1, nos. 3-4, dec. 1948.
Museums and young people, pp. 65-6 y 85-8.
29 Harrison, *Museum adventure*, Chapters IV to VII.
30 Glasgow Art Gallery and Museums, *Educational Experiment.*
31 *Museums and young people*, pp. 22-27.
32 Grace Fisher Ramsey, *Educational work in museum of the U. S.* pp. 153-193.
33 Derbyshire Education Commtee, *Museum Service*, 1948-49.
34 Grace Fisher Ramsey, *Education work in museums of the U. S.* pp. 153-193 T. L. Low *Educational philosophy and practice in art museums in the U. S.*
35 Great Britain. *Standing Commission on Museums and Galleries*, 3rd Report, 1939-48, pp. 38-39.
36 E. M. Moore, *Youth, in museums*, pp. 94-97.
T. L. Low, *Educational philosophy and practice in art museums in U. S.*
37 G. Dreyfus-Sée, *L'utilisation des musées à l'école active.*
38 M. Harrison, *Learning out of school.*
39 Great Britain, Board of Education, *Memorandum on the possibility of increased cooperation between public museums and educational institutions.*
40 *Museums and young people*, pp. 61-62.
41 T. L. Low, *The museum as a social instrument*, pp. 38-40.
42 M. Harrison, *Museum adventure*, pp. 162-163.
43 Grace Fisher Ramsey, *Educational work in museums of the U. S.* pp. 209-216.
44 E. M. Moore, *Youth in museums*, pp. 24-29.
45 T. L. Low, *Educational philosophy and practice*, etc, Chap. 6 and 7.

CÓMO ESCUCHAR A BEETHOVEN

por *JEAN CHANTAVOINE*

Ludwig van Beethoven, renano de origen flamenco nació en Bonn en 1770 y murió en Viena en 1827 donde vivió a partir del año 1792.

Su vida participó pues, de dos siglos que son dos épocas bien diferentes y según algunos, contradictorias: el fin del arte clásico y el desarrollo del romanticismo.

Esta participación por otra parte, provoca en él mismo una controversia entre el idealismo más elevado y una disposición de ánimo sombría y ruda. Una salud mediocre y luego una enfermedad crónica de las más crueles para un músico, la sordera, junto a las dificultades materiales de una carrera donde su independencia rompía con las condiciones entonces tradicionales del arte musical, lo alimentaron de una amargura, que oscilaba entre la melancolía y la cólera, el amor a la humanidad y la misantropía.

Si se insiste sobre estos rasgos contradictorios de su naturaleza, es porque Beethoven fue el primero de los compositores para quien la música tuvo la expresión de un carácter, la confesión de un ideal, a menudo atormentado.

De ahí que en su música encontremos los acentos de una humanidad tierna, altanera, profunda y dolorosa, que hasta entonces no habían sido nunca escuchados.

PRIMERA SINFONÍA EN DO MAYOR

La Sinfonía en do mayor fue compuesta en 1799-1800 (Beethoven tenía 29 años), y su primera audición data del 2 de abril de 1800. Debe haberla publicado al año siguiente Hoffmeister y Kühnel, de Liepzig, con una dedicatoria a S. E. M. el barón von Swieten, *amateur* de fortuna que figura entre los primeros protectores de Beethoven.

La obra admite la orquesta clásica tal como fue establecida por Haydn y Mozart: el quinteto de violines, flautas, oboes, trompetas, bajones, clarinetes, trompetas de dos y timbales. Tiene cuatro partes: *Allegro con brío,* precedido por una corta introducción *adagio molto; andante cantable,* en el cual el primer tema es expuesto por los segundos violines y del cual se ocupa después con imitación canónica el cuarteto; *menuetto, allegro*

molto e *vivace* (con un movimiento dos veces más vivo que el del tradicional minué de sinfonía); *finale allegro molto e vivace* introducido por seis compases *adagio* ejecutados por los primeros violines que poco a poco establecen el ritmo del *allegro.*

Esta sinfonía que nos parece de una inspiración límpida y sonriente, un poco ligera en marcado contraste con las siguientes, no se impondrá inmediatamente a sus oyentes. *L' Allgemeine musikalische Zeitung* le reprochó, al día siguiente de la ejecución, un "uso muy frecuente de instrumentos de viento", de donde resulta que es "más bien una pieza de armonía que una obra verdaderamente orquestal".

Y el crítico Rochlitz, vio en esa sinfonía "las explosiones confusas de la presunción desvergonzada de un hombre joven".

A decir verdad, la mayoría del público no tardó en hacerle justicia contra estos rigores inmerecidos: pasaron apenas algunos años y la primera sinfonía de Beethoven estaba ya en el repertorio de la mayor parte de las agrupaciones musicales y su éxito asegurado en todas partes. El 22 de febrero de 1807, fue ejecutada en una de las demostraciones públicas del conservatorio de Francia. En adelante, no se la criticará más por exceso de originalidad y se pondrá de moda durante largos años ponderar su cordura, en oposición a las otras obras de la madurez de Beethoven.

SEGUNDA SINFONÍA EN RE MAYOR

Compuesta en 1802, la Segunda Sinfonía de Beethoven es dos años posterior a la primera; en ella conserva el marco del modelo de Haydn pero sobrepasa ya el acento, que se despoja de ese modelo hasta entonces seguido por Beethoven.

El lento desarrollo de la introducción prolonga más esta impresión de misterio, de donde surgen los temas rápidos del primer movimiento. La oposición entre estos temas toma así un relieve que no conocía todavía la primera sinfonía.

La página lenta que le sigue es una de las primeras entre las grandes meditaciones beethovenianas tan serenas y que más tarde se harán algunas veces muy dolorosas.

El tercer trozo, substituye ya en término de *minué* al *scherzo*, designando un ritmo más vivo y de temas más caprichosos.

El final desarrolla esencialmente, uno de esos motivos ásperos y casi brutales que son en Beethoven un eco de su humor o de su carácter.

SINFONÍA HEROICA

La sinfonía que recibió el título de *Sinfonía Heroica,* es la tercera que compuso Beethoven: la terminó en 1804.

El manuscrito, en la primera página dice estas palabras: "escrita sobre Bonaparte". Beethoven gran entusiasta de la Revolución francesa y gran admirador de Bonaparte, había traducido, en su tercera sinfonía, los sentimientos que le inspiraban este entusiasmo y esta admiración. Pero al saber que Bonaparte acababa de hacerse coronar emperador, Beethoven,

en un gesto de indignación rompió la página de su manuscrito, donde él había trazado el nombre del primer cónsul. Cuando la sinfonía apareció, dos años más tarde, fue simplemente con el título de *Sinfonía Heroica.*

La *Sinfonía Heroica* comprende cuatro partes, en las cuales no hay que buscar la expresión musical de los acaecimientos históricos, sino la expresión muy general y vaga, de los diversos matices que pueden adoptar los sentimientos inspirados por el heroísmo.

El primer movimiento tiene en conjunto una expresión fácil y altiva con episodios donde esta facilidad victoriosa pareciera luchar contra todos los reveses, para triunfar al fin.

El segundo movimiento es una marcha fúnebre.

Creemos saber hoy día, que si bien, Beethoven la incluyó en la *Sinfonía Heroica,* la había escrito o concebido algún tiempo antes en memoria de un general inglés, muerto en Egipto.

El tercer movimiento, rápido, precipitado, nos permite preguntarnos si Beethoven al escribirlo, no tuvo la idea más o menos lejana de una carga de caballería.

El trozo final, es un tema variado: tema elegante y alegre del cual Beethoven se sirvió por primera vez en 1796, para una contradanza y una segunda vez, en 1801, en el final de su ballet de Prometeo, ya bajo la forma de variaciones. Encuentro significativo: ello prueba, que en el pensamiento secreto de Beethoven, Bonaparte se le había presentado como un nuevo Prometeo, es decir, un benefactor o salvador de la humanidad.

CUARTA SINFONÍA

La *Cuarta Sinfonía* de Beethoven fue compuesta en 1806. Beethoven tenía entonces 36 años. Esta época representa una claridad en su sombría existencia. Algunos años antes, los primeros síntomas de su sordera y una pena de amor, lo habían llevado a la desesperación.

Por el contrario, hacia 1806, un nuevo amor le trajo una esperanza de felicidad, que finalmente lo decepcionó.

Es en este momento cuando él compone la *Cuarta Sinfonía,* la que por esta razón no tiene ningún carácter triste, de violencia o de aspereza y expresa por el contrario sentimientos felices.

La primera parte, después de una introducción lenta, es de una expresión alegre y ligera.

El movimiento lento que le sigue, respira una serenidad imperturbable.

El tercer trozo es un capricho exuberante, interrumpido por un episodio más sereno.

La sinfonía concluye con un final vivaz, despierto, infatigable, ágil y de una rozagante alegría.

QUINTA SINFONÍA

La Quinta Sinfonía fue compuesta por Beethoven entre 1805 y 1808, es decir en la época (35 a 38 años de edad) en que estaba en la plenitud de sus fuerzas, pero agobiado ya por una sordera cada vez más creciente.

No se resignaba a su suerte, y se sublevaba contra el destino, sin haber abandonado la esperanza de triunfar.

Lucha y triunfo, tal podría ser el título o la divisa de la Quinta Sinfonía.

El primer trozo, comienza por un motivo atormentado del cual Beethoven mismo diría más tarde: "Es así cómo el destino golpea a la puerta" y en todo este trozo creemos oír y ver al hombre preso de este destino.

La segunda parte es una especie de tregua serena, después de la primera faz de combate.

El tercer trozo, vivo y donde reaparece bajo otro ritmo, el llamado del destino, parece en un momento esfumarse, desvanecerse, callarse; pero es para preparar la explosión de una marcha brillante y triunfante. Este sobresalto fulminante se reproduce dos veces y la obra termina con la victoria del hombre sobre el destino.

Se cuenta que en una de las primeras audiciones de la *Quinta Sinfonía* en París, un viejo soldado de los ejércitos de Napoleón, oyendo de golpe esta marcha victoriosa, se habría levantado y gritado: "Viva el emperador". Tal es, el gran misterio y la gran belleza de la música, de convertirse en cada ocasión para cada uno de nosotros en el lenguaje adivinatorio de las más personales y secretas emociones.

SINFONÍA PASTORAL

Entre las nueve sinfonías de Beethoven, la *Sinfonía Pastoral* es hoy día la sexta, si bien parece haber sido terminada antes que la quinta. Fue ejecutada por primera vez el 22 de diciembre de 1808.

Beethoven tenía entonces 38 años. Sufría ya desde hacía varios años de su sordera, enfermo, más de una vez herido por sus decepciones íntimas, abrumado por las convenciones de la vida social de Viena, se reconfortaba y consolaba en la soledad de la naturaleza y en los paisajes de la campiña.

Tales son las impresiones que canta, con una incomparable serenidad, en la *sinfonía pastoral,* donde excepto algunos detalles, el elemento descriptivo tiene poco lugar en comparación con la expresión del sentimiento.

La *sinfonía pastoral,* comprende cinco partes. La primera fue llamada por Beethoven mismo: "Despertar de sentimientos alegres al llegar a la campiña".

La segunda parte se llama "Escena en el arroyo". Es una meditación serena donde parece que se oye efectivamente el murmullo monótono de un arroyo. Hacia el final la flauta, el oboe, y el clarinete imitan respectivamente el canto del ruiseñor, de la codorniz y del cuclillo.

Las tres últimas partes, se encadenan entre sí; al principio es una danza de paisanos, donde Beethoven recuerda a cierto violinista de pueblo que adormecido sobre su silla de campo continúa raspando maquinalmente sobre su desvencijado violín.

La reunión se interrumpe por una tempestad a la cual sigue, para terminar, "un canto de pastores", que expresa los sentimientos de alegría y gratitud después de la tormenta.

Estas indicaciones dadas por el mismo Beethoven son suficientes, para que cada uno de nosotros encuentre en la *sinfonía pastoral,* con la emoción que da más que la verdad conocida la verdad sentida, las impresiones vividas de las cuales él no sabía hacerse su propio intérprete.

SÉPTIMA SINFONÍA

Beethoven la compuso en 1812. Cuatro años más tarde en la sinfonía que la precede inmediatamente, él había evocado impresiones y recuerdos de la vida campestre. Nada de parecido hay en la Séptima Sinfonía, que es una obra de música pura, sin ninguna intención descriptiva o expresiva. Ella sacude sobre todo por su carácter rítmico, y es por eso que Wagner la celebró como "La apoteosis de la danza"; esto no significa que se pueda danzar con la *Séptima Sinfonía,* pero ella aprovecha toda la riqueza musical del ritmo, principio de la danza.

El primero, segundo y cuarto movimiento tienen ritmos —muy diferentes uno de otro— de los que se extraen los temas principales: ritmo saltón en el primer movimiento (después de una introducción lenta); grave y solemne, aunque no muy lento en el segundo, que parece el acompañamiento de algún cortejo; y de una energía marcial en el último.

El tercer movimiento es también muy rítmico, con un intermedio más cantable, y el tema que se expone al mismo tiempo que el ritmo, se asemeja a un vals muy rápido.

OCTAVA SINFONÍA

De las nueve sifonías de Beethoven, la *Octava Sinfonía* es la más corta y la más ligera. Data de 1812, es decir de una época en la cual Beethoven, a los cuarenta años de edad pudo creer un instante que una inclinación pasajera podía proporcionarle la felicidad. La *Octava Sinfonía,* que es de una jovialidad extraña en la obra de Beethoven, nos conserva el eco de sus disposiciones optimistas, raras por sí mismas en la existencia de este infortunado artista.

La *Octava Sinfonía,* comprende cuatro movimientos, de los cuales el primero tiene casi el ritmo de un vivo minué.

El ritmo del segundo movimiento imita placenteramente el tic-tac del metrónomo, que es una clase de péndulo graduado del cual se sirven los músicos para controlar el movimiento de sus obras; la invención era entonces nueva.

El tercer movimiento, es el minué tradicional, más pesado que en sus otras sinfonías.

El final, concluye con presteza y sorpresas tales que evocan el juego de las escondidas.

NOVENA SINFONÍA

Es el apogeo del arte de Beethoven. Todo su ideal resplandece en ella y su genio va a solicitar a las voces humanas que se junten a aquellas de la orquesta, para desbordar el antiguo marco que no es suficiente ya

para contener su pensamiento. Y este pensamiento es el más noble, el más generoso de todos: la celebración de la Alegría, "chispa divina", la alegría mística de los hombres confundidos en una misma fraternidad y en un mismo amor.

Sin embargo Beethoven, en este último período de su vida no era feliz. Las preocupaciones materiales que lo abrumaban contrastaban cruelmente con el período glorioso que él conoció diez años antes. Para peor su terrible sordera lo obligó a confinarse en sí mismo y se vuelve hacia la naturaleza que es la única que puede dispensarle alegría. Es en los bosques próximos a Baden, adonde se retira en el curso del verano de 1823 y donde esbozará el primer movimiento de una "gran Sinfonía", que él soñaba de proporciones mucho más vastas que las anteriores y que destinó a la Sociedad Filarmónica de Londres.

Fue en el invierno siguiente que tuvo la idea de adicionarle el texto de la "Oda a la alegría" de Schiller y que la obra alcanzó su forma definitiva.

La sinfonía con coros comprende cuatro movimientos.

Llena de misterio, con temas que se van formando poco a poco y sonoridades lejanas que se aproximan como un llamado misterioso, el primer trozo da una indecible impresión de espera y de presentimiento.

El *scherzo,* lanzado por una brusca pulsación rítmica, se desencadena con una precipitación galopante.

Es interrumpido por un trío tocado a dos tiempos en el cual el tema y los timbres anticipan su final.

Por contraste el *adagio* es una larga meditación cantante con variaciones siempre serenas.

La gran novedad de la Sinfonía está en el final. Después de algunos compases de una introducción áspera y desordenada, los contrabajos hacen oir una especie de recitado al cual le faltan solamente palabras (que vendrán a agregarse enseguida). Como si hesitara con angustia ante una conclusión, Beethoven retoma los fragmentos de los trozos precedentes. La frase del contrabajo los arroja uno después del otro. Entonces se eleva de los violoncellos un canto maravilloso de bienestar y de pureza, que conquista toda la orquesta.

Una voz de barítono substituyendo a los contrabajos para pedirle "nuevos sonidos y más alegres", el coro y cuatro solistas se apoderan de la reciente frase de los violoncellos, para entonar con sus acentos y sobre los versos de Schiller un himno entusiasta a la alegría y la fraternidad humana.

Nada más sublime como ya apuntamos —y aquí tenemos razón— que esta explosión liberadora de las voces después de las dudas, ensayos y vicisitudes donde Beethoven parecía traicionar, al principio de ese final, la inquietud y el tormento.

En un sentido, "el himno a la alegría" no corona solamente la Novena Sinfonía, sino la obra entera de Beethoven, cuya divisa era: "a la alegría por el dolor".

PRIMER CONCIERTO EN DO MAYOR PARA PIANO Y ORQUESTA

Si bien este concierto fue publicado en 1801, su composición parece anterior en varios años a esta fecha, aunque sin duda posterior a la del concierto número 2.

Beethoven todavía muy joven, brillaba sobre todo como pianista en la sociedad y el público vieneses y el concierto en do mayor no tiene otro objeto que el que darle valor a su virtuosismo, en el diálogo del instrumento con la orquesta; virtuosismo que hoy día parece en esta obra, bien modesto y elemental, ya que él se ciñe a fórmulas brillantes pero de una ejecución en suma muy fácil.

El concierto en do mayor sigue los modelos fijados por Mozart en esta forma del arte; comprende los tres movimientos tradicionales; el primero con la expresión esencial de una marcha elegante; el segundo es una serena cantilena; el tercero un rondó vivo de un ritmo malicioso que tiene algo del galop y de la polka.

SEGUNDO CONCIERTO EN SI BEMOL PARA PIANO Y ORQUESTA

Parece que este Segundo Concierto de Beethoven, para piano y orquesta cuya aparición se produjo, algunos meses antes que el primero en 1801, fue compuesto, en el año 1795.

Como en el primero, Beethoven tiene por objeto brillar en su calidad de intrumentista entre el diálogo del piano y de la orquesta y las fórmulas de ornamentación sonora y de virtuosismo que él despliega a este efecto, son hoy día preocupación de un buen estudiante de música.

También como en el primer concierto el ejemplo de Mozart está presente en él y tampoco aporta ninguna innovación a los tres trozos tradicionales, un primer movimiento de expresión fácil, un intermedio lento y un rondó final, con un ritmo que aún al concluir el siglo XVIII se adoptaba para las danzas agrestes y el cual había sido usado por Mozart en los finales de sus propios conciertos.

TERCER CONCIERTO PARA PIANO EN DO MENOR

Beethoven lo compuso en 1800. Tenía entonces 30 años y admirado en Viena donde él vivía por su talento de pianista, sus conciertos tenían justamente por objeto darle mayor realce.

Pero, en el *concierto en do menor*, el tercero que él escribió, Beethoven no se conforma con brillar como pianista. El diálogo que se entabla entre la orquesta y el instrumento toma un carácter vivo, imprevisto, que parece algunas veces lindar en la polémica. Esto se siente sobre todo en el primer movimiento, gracias al acento enérgico del tema inicial. El segundo movimiento es una serena ensoñación, de la cual Gounod parece haber tomado elementos para su famosa *Cavatina de Fausto*.

El último movimiento recuerda el siglo XVIII que acaba de terminar. Es una especie de rondó de gusto casi aldeano, lindando recién al final con una peroración arrebatadora.

CUARTO CONCIERTO EN SOL PARA PIANO Y ORQUESTA

Antes de hacerse conocer como compositor Beethoven se hizo aplaudir como pianista. Su fogoso y caprichoso virtuosismo, llenaba a sus contemporáneos de sorpresa y admiración. En el curso de su carrera, antes de que su sordera fuera completa, escribió sus cinco conciertos para piano y orquesta, ejecutados en audiciones dadas a beneficio suyo, en las cuales él mismo interpretaba en la primera función, la parte de piano.

El *concierto en sol* es el cuarto. Data de 1805, es decir, cuando Beethoven tenía 35 años.

La primera parte comienza con una corta frase que el piano parece proponer a la orquesta como tema de un diálogo improvisado, de un carácter luminoso y fácil.

En la segunda parte, el diálogo entre la orquesta y el piano, es de un poder patético admirable. Los bajos de la orquesta acometen un tema rudo, brutal, brusco; el piano le responde de una manera tímida, débil como temerosa; el diálogo continúa entre estos dos elementos opuestos. Poco a poco la violencia del primero cede a la dulzura del segundo, que por esta misma dulzura, le impone silencio para conservar sólo la palabra.

Después de esta página de una elocuencia sublime, el concierto termina con una especie de fiesta musical, donde el piano, en unión con la orquesta se afana en ornamentos sonoros, brillantes, cuya audacia (tan superada desde ese entonces), sorprendió a los contemporáneos de Beethoven.

QUINTO CONCIERTO EN MI BEMOL PARA PIANO Y ORQUESTA

El *Quinto Concierto* de Beethoven para piano, fue compuesto en 1809, a los 39 años de edad. Se debe a la majestuosidad de sus temas y a la amplitud de sus desarrollos, que en Alemania se lo llame algunas veces "el concierto imperial".

Se compone de tres partes de las cuales, la segunda y la tercera se encadenan una con otra sin interrupción. La primera parte comienza por una especie de improvisación del piano; después la orquesta expone temas de una expresión altiva que el piano retoma enseguida para dialogar con él.

La segunda parte es una admirable y serena cantilena, expuesta al principio por la orquesta, comentada y adornada por el piano; cuando termina, de sus últimos acordes, surgen poco a poco, al principio con una excitación impresionante, algunas notas que saltando de golpe forman el tema de una especie de rondó heroico, que constituirá el final arrebatador de la obra.

FANTASÍA PARA PIANO, CORO Y ORQUESTA

Esta obra interpretada por primera vez en 1808, tiene una forma curiosa y muy significativa para Beethoven: ella representa el medio entre un concierto de piano y la sinfonía con coro. Haciendo intervenir las voces humanas para retomar al final uno de los temas expuestos por el piano, nos prueba que para Beethoven, en los conciertos, la parte del solista era

verdaderamente un papel humano, lírico, casi dramático, en el cual el canto con palabras sería la expresión completa.

Después de un preludio, que es una especie de amplia improvisación a algunos compases de marcha misteriosa, el piano expone, desarrolla y varía con la colaboración de la orquesta, un tema pleno de frescura y de ingenuidad, sacado por Beethoven de una de sus melodías. Es un tema que el coro entonará para llevarlo, con los acentos de una alegría creciente, y el apoyo del piano y de la orquesta, hacia un final radiante.

CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA

El concierto de Beethoven para violín y orquesta fue compuesto en 1805 y 1806.

Es en sus dos primeras partes, una obra de una serenidad admirable donde la amplitud del desarrollo y los arabescos mismos del instrumento sólo parecen dictados por la quietud de una luminosa contemplación.

Un compás de introducción hace oir cuatro notas de timbales acompasadas y lejanas, que reaparecen a menudo en el curso de la obra (y en más de una obra de Bethoven) como un llamado de la realidad al sueño.

El primer trozo, cuyo tema inicial expuesto al principio por la orquesta y retomado enseguida por el violín sólo, es de una pureza ideal con su expresión moderada y serena.

Asimismo, el *andante* es una cantilena de sublime limpidez. Recuerda en un movimiento más lento, el tema de un trío de la ópera *"Leonore"* compuesta en la misma época por Beethoven, trío que comienza con un himno de agradecimiento de un prisionero salvado de la muerte.

Por uno de esos contrastes, tan caros a Beethoven, esta página etérea, casi sobrenatural, pasa sin interrupción a un final donde el ritmo y los temas, nerviosos y caprichosos, parecen los de una ronda campesina, quizá a veces con un eco de la música húngara, a la cual Beethoven prestaba atención a menudo.

OBERTURA DE PROMETEO

Prometeo, o más bien según el título exacto: *las criaturas de Prometeo,* es una pantomima-ballet en dos actos, de la cual Beethoven escribió la música y fue representada por primera vez en Viena en 1801.

El libreto se inspira en la leyenda griega, en que Prometeo, inventor del fuego, es el héroe. Por medio de este fuego, Prometeo da la vida a dos estatuas, una masculina y otra femenina que acababa de modelar.

La obertura que precede a la obra no tiene por objeto anunciar su carácter o las peripecias. Se compone de una corta introducción, lenta y solemne, precediendo un desarrollo ágil y rápido.

OBERTURA DE LEONORE (Nº 3)[1]

Beethoven hizo representar en 1805, con el título de *Leonore,* una ópera que él recompondría, algunos años más tarde, con el nombre de *Fidelio,* que le ha quedado.

El drama, sacado de una pieza francesa de la época revolucionaria, pone en escena a una joven mujer que se disfraza de hombre y que se hace aceptar como ayudante del alcalde de una prisión española donde su marido, Florestán, estaba detenido injustamente como criminal de Estado. Ella lo libera, en el momento en que se le iba a matar para saciar la venganza de un enemigo.

La obertura que precede al drama anuncia su carácter. Tiene un lento y misterioso comienzo que mantiene en suspenso la atención del oyente; después una frase triste que en el curso de la obra será una lamentación del prisionero en su calabozo.

El movimiento rápido que le sigue expresa las inquietudes y la agitación de la heroína. Los sonidos de trompeta que se oyen dos veces entre bastidores, son los que en el desenlace del drama anuncian la aproximación del gobernador justo y generoso, cuya llegada inesperada salva al prisionero en el útimo momento. La obertura, como más tarde el drama mismo termina con una explosión de alegría y de triunfo.

OBERTURA DE FIDELIO

Fidelio es el nombre que tomó definitivamente en 1814, la ópera que Beethoven había hecho representar en 1805 y en 1806 bajo el nombre de *Leonore.*

Para las primeras versiones de su obra, Beethoven había escrito —bajo tres formas diferentes—, una obertura muy extensa. La substituyó, en 1814, por la versión definitiva, que es más breve y expresa someramente las resoluciones de *Leonore,* el misterio amenazador que ella descubre y por fin el resplandor de su triunfo.

OBERTURA DE CORIOLANO

La *obertura de Coriolano,* fue compuesta por Beethoven en el mes de abril de 1807, para preceder no a una ópera sino a un drama del poeta austríaco Collin.

Este drama puso en escena la historia del general romano Coriolano, que en el año 448 a. C. tomó las armas contra su patria, luchando al servicio de los Volscos, y más tarde su madre Veturie lo condujo de vuelta a su deber.

La obertura de Beethoven traduce con una elocuencia magnífica, los sentimientos del conflicto que forman el drama: la brava y pertinaz obstinación de un rebelde, se aplacan al final ante las tiernas suplicaciones de una madre. Se reconoce en el pasaje sin temor a equivocarse, los ritmos y los temas, que responden a cada uno de esos dos sentimientos.

1 Beethoven escribió tres versiones sucesivas de esta obertura. No se ejecuta más que la tercera.

OBERTURA DE EGMONT

Esa patética obertura fue compuesta en 1810 por Beethoven para el drama de Goethe "Egmont".

El héroe de este drama el conde de Egmont, fue muerto en 1587 por haber intentado sublevar los Países Bajos contra la dominación de España.

La obertura resume este drama: comienza con rudos acordes que anuncian la sombría resolución de Egmont; continúa con un ritmo arrebatador, apasionado, a menudo ofensivo y de un acento desolador, que traduce las luchas del héroe. Parece terminar en silencio por la muerte del héroe, pero de una manera inesperada, se agrega una conclusión triunfante, proclamando la victoria de la libertad, al precio del sacrificio de Egmont.

OBERTURA DEL REY ESTEBAN

El rey Esteban juega un papel en la historia de Hungría, comparable al de San Luis en la historia de Francia.

En 1812, para la inauguración de un nuevo teatro en Pesth, capital de Hungría, se representó un drama histórico en honor de este venerable soberano. A Beethoven, que contaba con numerosos amigos en la aristocracia húngara, se le pidió que escribiera para esta obra una partitura con una obertura ,algunos coros y melodramas.

La obertura es, solemne y alegre a la vez. Para recordar la unión del rey Esteban con su pueblo, se inspira en los ritmos muy particulares de la música húngara, con sus acentos sobre los tiempos débiles.

En ella alternan dos temas, uno graciosamente balanceado que en la pieza acompaña un coro de mujeres; el otro más nervioso y entrecortado, que está en la partitura, es el del coro final en honor del pueblo húngaro.

OBERTURA DE LAS RUINAS DE ATENAS

Las ruinas de Atenas es un drama simbólico de un poeta muy olvidado, Collin, para el cual Beethoven escribió en 1812, una música de escena que comprende una obertura, coros, arias, pero que no formaba una ópera verdadera.

En esta época, Grecia no había todavía recobrado su independencia; era sólo una provincia duramente tratada del Imperio Otomano.

Pero en toda la Europa occidental, sobre todo después de Winkelmann y el abate Barthélémy, el culto renovado de la antigüedad clásica, despertaba una fuerte simpatía hacia el país que había sido su hogar más puro.

Es este culto por la belleza y por el ideal clásico lo que ha inspirado *la obertura de las ruinas de Atenas.*

MISA EN DO MAYOR

Escrita en 1807 por el príncipe Esterhazy, *la misa en do mayor de Beethoven,* está lejos de ofrecer el carácter dramático de *la misa en re,*

compuesta quince años más tarde: la fe se expresa en ella exenta sino de emoción por lo menos con una serenidad libre de toda angustia.

Así el *kyrie,* cuyo tema nace con dulzura, canta más bien la adoración que la súplica.

El gloria, es un impulso luminoso hacia el cielo, ensombrecido solamente por la tristeza del *miserere.*

Los sentimientos continúan alternándose con una claridad perfecta, entre la seguridad del credo y el recogimiento por el misterio de la *Encarnación,* entre la exaltación por el *Et vitam* o el *Pleni sunt coeli,* y la quietud por el *benedictus:* la *Dona nobis pacem,* trae nuevamente para terminar como una plegaria oída placenteramente, el tema inicial del *Kyrie.*

MISA EN RE

La misa en re, —llamada por Beethoven *misa solemne*— fue terminada en 1823, cuando tenía 53 años, sordo, enfermo, afligido por miles de tormentos, entregando cada vez más a la música la confidencia de sus dolores y de sus esperanzas.

Así *la misa en re,* no ofrece ningún carácter de ortodoxia litúrgica. Busca en el texto de los himnos que la componen ,el carácter dramático; evoca de una manera expresiva y a veces imaginaria la historia del Señor, su Pasión, su gloria, tomados como símbolos divinos de todo destino humano, compartido "como el de Beethoven", entre el sufrimiento y la gloria.

La obra está escrita para una gran orquesta y para un coro en el cual se destacan a menudo, de una manera muy emocionante, cuatro voces de solistas.

El *Kyrie,* es una súplica, ya dolorosa, ya confiada.

El *Gloria,* estalla al principio como una charanga, pero se apacigua para cantar el *Gratias* y se hace doloroso en el *Miserere.*

El *Credo,* afirma de una manera casi imperiosa, las verdades de la fe y se recoge humildemente para recordar el misterio de la Encarnación o deplorar la Crucifixión, antes de celebrar la Resurrección por una especie de ascensión sonora.

En el *Benedictus* del *Sanctus,* el violín solo, en una frase admirable que nace de las regiones extremas de lo agudo para ganar poco a poco lo grave, evoca el descenso de la paloma divina y del Espíritu Santo.

El *Miserere del L'Agnus Dei,* es según una anotación del mismo Beethoven, una plegaria "por la paz exterior e interior"; se oyen (como el autor los había oído en Viena en 1805 y 1809), los ruidos de la guerra, que se alejan poco a poco, y la Misa termina con un *Da nobis pacem,* en donde Beethoven evoca su *sinfonía pastoral:* para él —como para casi todos los pensadores de su tiempo— la Naturaleza representa por excelencia el templo de la divinidad, y la calma alegre que nuestro corazón encuentra en ella, es la forma más espontánea de la adoración.

ORIGEN DE ALGUNAS NOTACIONES MATEMATICAS

por *W. W. ROUSE BALL*

Los griegos indicaban la adición mediante la simple yuxtaposición. Hoy se usa en la aritmética práctica y escribimos $2\frac{1}{2}$ por $2+\frac{1}{2}$. Los algebristas italianos notaron comúnmente el «piú» (más) con la letra inicial P o p y otras veces con la letra e (conjunción y). Tartaglia usaba la letra griega φ y los alemanes e ingleses introdujeron el signo + pero no refiriéndolo a la operación sino queriendo expresar "exceso". Widman en 1489 lo usó para indicar exceso y en 1630 en la notación algebráica ya significó operación.

Diofantes indicaba la "sustracción" con una ψ invertida y trunca. Los indianos la indicaron con un punto y los algebristas italianos con una M o m, pero no de manera uniforme ni general. Los alemanes e ingleses introdujeron el actual signo y lo llamaron "signum substractorum". Es probable que el signo + haya salido precisamente del — agregándole la línea vertical para diferenciarlos. En 1630 era ya uso generalizado el —.

Schooten, Vieta y otros contemporáneos usaron el signo = entre dos cantidades para indicar la diferencia. Así por ejemplo escribían a = b lo que hoy expresamos con a — b.

Barrow en cambio lo indicaba así: a — : b, pero en verdad no se sabe con seguridad cuando se usó ya como símbolo corriente el —.

Oughtred en 1631 usó el signo × para indicar la multiplicación; Harriot en el mismo año usó un punto, Cartesio en 1637 la indicó por yuxtaposición y Leibniz en 1686 usó el signo ◡.

La *división* se indicaba a la manera de los árabes por una simple línea entre las cantidades en cualquier posición: a — b o $\frac{a}{b}$ o a/b. Oughtred usaba un punto en 1631 y Leibniz, en 1686, la indicaba ◡. El signo ÷ fue usado en Zurich por Rahn en

1659 y Pell en Londres en 1668. Barrow y otros usaron el ∺ para indicar una proporción continua.

El símbolo de la *igualdad* fue usado por Recorde en 1557 mientras Xylander lo indicaba con dos paralelas verticales. En verdad se usó la propia palabra escrita hasta 1600, y desde entonces hasta la época de Newton (1680) se indicó con los signos ∞ o ∞ que no eran otra cosa que las dos letras iniciales unidas de "aequalis" (iguales).

El símbolo para indicar proporciones : : o igualdad de dos relaciones fue usado en 1631 por Ougtred y por Wallis en 1686. En verdad no es necesario el : : teniendo ya el signo $=$.

El signo de mayor o menor, $>$ $<$, lo usó ya en 1631 Harriot mientras Ougtred empleaba para el mismo objeto $\sqsupset$ $\sqsubset$ y Barrow y otros lo continuaron hasta fines del Siglo XVIII.

Después llegó el $\neq$ (no es igual) $\not>$ (no es mayor de) $\not<$ (no es menor de).

El vínculo fue usado por Vieta en 1591 y el paréntesis por Girard en 1629. El símbolo de la raíz cuadrada ($\sqrt{\ }$) por Rudolff en 1526, pero ya antes usaron para esto mismo Bhascara y Chuquet notaciones simples.

El primer intento de notación simbólica data de Bombelli en 1572, representando la incógnita por $\underset{\smile}{1}$, su cuadrado con $\underset{\smile}{2}$, el cubo $\underset{\smile}{3}$, etc, mientras Stevino usaba $\boxed{1}$, $\boxed{2}$, $\boxed{3}$, etc., y una correspondiente notación para índices fraccionarios.

Vieta en 1591 indicaba A,*"cuadrado"*, A,*"cubo"*, etc. Harriot escribía aa, aaa, etc. En 1634 Hérigone en su "Cursus Matematicus" usaba a2, a3, que son los actuales a^2, a^3, etc. En verdad el exponente lo introdujo Cartesio en 1637, con índices positivos enteros: a, a^2, a^3, etc.

Wallis en 1659 explicó los índices negativos y los fraccionarios a^{-1}, $ax^{1/2}$, etc., y el símbolo ∞ (infinito) en su "Arithmetica Infinitorum" en 1655, pero recién vuelve a encontrarse en Bernoilli en su libro "Ars Coniectandi".

La división sexagesimal nace en Babilonia. El ángulo unidad era de 60º sacado del triángulo equilátero. Siguió a esto la división del ángulo en 60 minutos, el minuto en 60 segundos y así sucesivamente.

Se cree que las 360 partes en que se dividió la circunferencia tuvo por origen los 360 días (en la práctica) que componen el año.

La palabra "seno" tiene origen árabe, "secante" y "tangente" las usó Tomás Finck en 1583 en su "Geometriae Rotundi".

"Cosecante" posiblemente por Retico en su "Opus Palatinum" en 1596. "Coseno y Cotangente" por Gunter en su "Canon triangulorum" en 1620, en Londres. Y luego llegaron las abreviaciones "sin", "tan", "sec", por Girard y "cos" y "cot" por Oughtred, pero entraron en el uso general recién en 1748 con Eulero.



"Reliquia"
por JUAN M. NAVARRO

(Aguafuerte 0,60 x 0,50)

ELOGIO DE BLAS PARERA

Pronunciado el 24 de mayo de 1910 por el doctor Martiniano Leguizamón en su condición de Presidente de Consejo Escolar X en el acto del bautizo de la escuela elemental Nro. 12, hoy escuela Nro. 17 del Consejo Escolar IX.

Ha querido el Consejo Nacional de Educación asociarse a la fiesta de la gran fecha histórica, por medio de un acto simpático y lleno de justicia: el bautizo de sesenta escuelas públicas de esta capital con el nombre de otros tantos servidores esclarecidos del país, que con el brazo o con la pluma merecieron el honor de que perpetuemos su recuerdo.

Es ésta, pues, una de esas conmemoraciones de homenaje cívico y de gratitud reconocida que conmueven el espíritu por su evocación prestigiosa.

Al Consejo Escolar X que me honro en presidir le ha tocado en suerte el poder asociarse a tan justiciera iniciativa y a la vez previsora orientación de la cultura nacional, colocando al frente de dos edificios escolares que carecían de denominación, dos nombres igualmente dignos de ser recordados: el de Manuela Pedraza, la heroica criolla tucumana, que durante las invasiones inglesas mostró de lo que era capaz el temple del alma de nuestras mujeres; y el de Blas Parera, el músico inspirado que dio ritmo imperecedero a la canción nacional.

Corrían los días tormentosos del año 1813. El patriotismo inflamaba todos los pechos, se sentía sed ardiente de vivir la nueva vida augurada por el rompimiento del vínculo colonial y las primeras victorias de nuestros ejércitos bisoños; pero faltaba la voz que condensara a manera de símbolo los anhelos y las esperanzas que la palabra de los tribunos habían hecho germinar en el alma turbulenta y bravía de las muchedumbres.

Faltaba el poeta-guión; y el poeta que había cantado el "Triunfo Argentino" y la "Victoria de Suipacha", cumplió, como sabéis, el deseo de la Asamblea Constituyente, escribiendo las estrofas inmortales del himno en una modesta casa de tipo colonial —donde nació y murió— que muchos hemos conocido en la calle Perú, entre Venezuela y Méjico, y que ya cayó en ruinas demolida por la piqueta que va borrando todas esas reliquias históricas que en

otras naciones son objeto de culto reverente porque representan la tradición...

Cuentan las crónicas de aquellas grandes horas, que fue en la tertulia de una de los más bellas y prestigiosas damas porte ñas, doña María Sánchez de Thompson, donde Esteban de Luca, —el ilustre cantor de la revolución en 1810— dió lectura a la hoja húmeda aún por la tinta de imprenta que contenía los versos audaces y vibrantes en que Vicente López y Planes había encarnado el sentimiento democrático y autónomo, que nuestros soldados harían resonar entre marciales estruendos desde las pampas argentinas hasta las cumbres del Chimborazo (1).

A esa memorable tertulia de patriotas, asistía asiduamente un hombre sencillo y afable, apreciado de todos. Era el catalán Blas Parera, maestro de piano de las principales familias de Buenos Aires, a quien se pidió después de la lectura hecha por Luca, entre explosiones de entusiasmo y lágrimas de emoción, que escribiera la música para aquella marcha que la Asamblea acababa de sancionar.

—Trataré de traer algo presentable, y, a falta de otra mejor, la corregiremos entre todos —dicen que respondió con sincera modestia el maestro.

Las tradiciones de la época han conservado muy pocos datos sobre tan interesante vida, y es mejor que así sea; qué importa el menudo detalle familiar si conocemos el rasgo soberano, si sabemos que él encontró el ritmo musical digno del canto heroico que desde hace casi un siglo despierta la emoción patricia en nuestros corazones.

He aquí como refiere con pincelada vivaz y colorida, Lucio Vicente López —el nieto del cantor del himno—, la primera audición pública de la música escrita por Parera: "Poco tiempo después un selecto concurso se agolpaba en la estrecha escalera de la casa del Consulado, nuestros abuelos y bisabuelos, las señoritas y las matronas de aquella encopetada villa, con sus vestidos *colant* de raso en que la moda mundana y semipagana el primer imperio reinaba en todo su esplendor, tomaban asiento en el gran salón para oir el primer ensayo del himno puesto en música por don Blas Parera. Estaban allí todas las mujeres de los primeros salones argentinos: doña María Sánchez de Thompson, doña Mercedes Escalada, doña Eusebia Lasala, etc.; todos los jóvenes de la revolución, sus tribunos, sus sacerdotes y sus guerreros. Aquel concurso se puso de pie y con respetuoso silencio

oyó las notas de un himno que debía ser el monumento más duradero de la revolución argentina".

Así quedó consagrada la música del himno (2). Desde entonces los nombres de López y Parera están unidos por indisoluble lazo. Forman el grupo inmortal del monumento que la gratitud argentina no tardará en levantar. Por eso cada vez que oímos resonar sus notas graves, imponentes y majestuosas, vienen a nuestra mente en tropel los recuerdos gloriosos que los versos evocan y la música exalta con arrebatadora armonía, y parece que nos ungieran óleos de la vieja patria, y se nos aferrara en el pecho el sentimiento de ser hijos de la tierra cuyo blasón esculpió el poeta en aquella profética estrofa de la valiente obertura, que el tiempo ha confirmado:

Se levanta a la faz de la tierra
Una nueva y gloriosa nación.

El himno, la bandera y el escudo, son sagrados e intangibles como la misma patria porque son su símbolo permanente, la rítmica palabra que traduce su credo, el aliento viril que nos enseñó a ser libres y nos manda que muramos con gloria.

¡Desgraciados los que no lo aman; desgraciados los que no sienten conmovidas las fibras más íntimas al oir resonar en el silencio augusto sus acentos solemnes! Es que si en algo es indiscutible el amor hasta arrogante, es en el culto acendrado de todo aquello que despierta en nuestro ser las emociones de la nacionalidad. Con ello no ofendemos porque no es excluyente ni agresiva nuestra pasión. Con ello no menospreciamos a los extranjeros laboriosos que habitan nuestro suelo, desde que sabemos respetar el cariño que consagran a su tierra originaria, y bajo nuestro cielo se alzan las estatuas de sus pensadores y guerreros, sus banderas tremolan al par de la celeste y blanca y sus cantos patrióticos resuenan confundiendo su armonía con el himno nuestro.

Pero es necesario decirlo, puesto que esta ceremonia ratitica tales sentimientos al honrar jubilosos la memoria de Parera, qus si bien no abrió sus ojos a la luz del sol argentino, ha conquistado la fraternidad de nuestro afectos, legándonos el más duradero de los monumentos nacionales.

No debemos dejar que se malogren tan hermosas redivivas del espíritu argentino, y llevemos al sentimiento del niño una noción clara de los derechos y las responsabilidades que les impone su condición de nativos.

Tal es la orientación nacionalista que persigue la actual dirección de la enseñanza, y nuestra fiesta cumple dicho propósito, por eso he ocupado esta tribuna, para exhortar a los maestros del distrito a que perseveren en la empresa de restauración de tan altos ideales, puesto que es función de la vida misma de la república el educar el sentimiento de los que en ella nacen —como se educa a la familia con el amor y el respeto del hogar— inspirándoles el amor inmarcesible de la patria.

La imposición del nombre de Blas Parera a la escuela elemental número 12 es un honor que obliga. De hoy en adelante ya no será designada con un guarismo; tiene por el contrario nombre de pila glorioso y venerando que confiamos a su personal docente, para que en todo tiempo pueda decir: hemos honrado al ilustre patrono que preside nuestras tareas lectivas.

Niños: al cruzar los dinteles de la escuela saludad con respeto ese nombre; es digno de vuestros sencillos y puros homenajes. El también fue maestro y maestro sublime, porque nos enseñó a entonar la más grande y hermosa de todas las canciones, la canción de la patria.

Falta aún aquí su imagen en bronce, pero estoy seguro que ha de ser grato a vuestro sentimiento de pequeños patriotas el costearla con el óbolo modesto que cada uno voluntariamente pueda traer, y el Consejo Escolar que presido contribuirá también gustoso a la realización de una obra tan simpática y justiciera.

Así las generaciones de escolares que se sucedan podrán admirar los rasgos apacibles de su rostro y aquella frente amplia y serena de donde volaron como palomas mensajeras de libertad las notas marciales y ardientes del himno argentino.

MARTINIANO LEGUIZAMÓN

1. — La primera composición poética escrita en Buenos Aires para ser cantada por el pueblo a fin de exaltarle en el sentido de la revolución, apareció en *Gazeta* el 15 de noviembre de 1810 con el título de "Marcha patriótica" y pertenece a la pluma de Esteban de Luca. Así comienza aquella marcha:

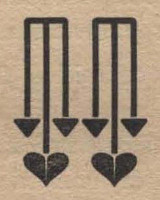
La América toda
Se conmueve al fin
Y a sus caros hijos
Convoca a la lid.

El canto popular que por encargo de la Asamblea General Constituyente escribió Vicente López y Planes se leyó en la sesión celebrada por dicho cuerpo el 11 de mayo de 1813 declarándolo por aclamación como la única marcha de la Provincias Unidas, por indicación de Fray Cayetano Rodríguez. Dice así: el

soberano decreto textualmente: — La A. G. C. de las Prov. Unidas del Río de la Plata ha expedido el decreto sigte.: Aprobada por esta A. G. la canción qe. pr. comisión de este Soberano Cuerpo en 6 de mayo último ha trabajado el diputado López, téngase por la única marcha nacional debiendo pr. lo mismo ser la que se cante en todos los actos públicos, y acompáñase en copias certificada al S.P.E. al efecto de lo prevenido en el presente decreto. Lo tendrá así entendido el S. P. E. para su debida observancia y cmpto. — Bs. Ay. 11 de Mayo de 1813. — JUAN LARREA, Presidente. — HIPOLITO VIEYTES. — Se: creto. (M. Arch. Nac.).

El himno con la música de Parera se cantó por primera vez en la Plaza de la Victoria por los alumnos de la escuela de don Rufino Sánchez, y en la casa de Comedias en las fiestas del 25 de Mayo de 1813.

2. — Según datos de Julio Núñez su contemporáneo, Parera escribió la música sirviéndose del piano de la familia de Esteban de Luca, cuyos descendientes conservan como preciosa reliquia el original manuscrito que les regaló Parera. Se sabe que la música primitiva ha sufrido transformaciones en el transcurso del tiempo, siendo el arreglo del compositor argentino Esnaola el más genuino. En cuanto a su mérito como obra original más de una vez discutida, dice Alberto Williams, La Biblioteca, II, 460. "Se ha puesto en duda la originalidad de la música del Himno Nacional, atribuyéndola los unos a reminiscencias de la *Creación* de Haydn, y los otros a influencias del *Juramento* de Mercadante. Ya es tiempo de destruir estas versiones que carecen de fundamento. Hemos releído la obra de Haydn que ha despertado nuevamente nuestra admiración, y no hemos encontrado ni una idea, ni un compás, que pudiera autorizarnos a sostener aquella tesis. En cuanto al *Juramento* de Mercadante, bástenos decir que se estrenó en la Scala de Milán en 1837".



Vamos un momento a la vieja Borgoña, pues el hecho que recuerdo ocurrió allí. En seguida regresaremos al pago.

La cosecha del Beaujolais iba a ser aquel año extraordinaria. Nadie había soñado, ni menos esperado, tan sorprendente fecundidad. Las viñas parecían de color violeta, porque los racimos eran más que los pámpanos, y las cepas cedían y se quebraban bajo su peso.

El momento de la vendimia se acercaba rápidamente y los cosecheros veían atribulados que habían cometido un error casi irreparable: los toneles eran pocos, iban a faltar; su imprevisión les hacía perder ríos, mares de vino, de primera calidad porque la lluvia era poca y el verano abrasador.

Los cascos subieron a precios inverosímiles; los fabricantes no daban abasto. En todos los pueblos de la comarca, hasta en los más miserables villorrios, del amanecer a media noche resonaba incesante golpear, y las azuelas y las macetas de los toneleros, caían y se levantaban sin descanso.

En Villefranche, sobre todo, el estrépito era ensordecedor, el martilleo en la madera arqueada, hueca y sonora, hacía creer que sus trece mil habitantes se habían dedicado simultáneamente a la carpintería en un rapto de demencia, o que en cincuenta astilleros improvisados se calafateaban a toda prisa otros tantos buques en vista de una guerra inminente.

Y, a pesar de aquella actividad febril, los vinicultores que debían regocijarse ante la perspectiva de tan desbordante cosecha, eran presa de la desesperación, no dormían, no comían, formaban corros en las calles, comentando la situación, operando en toneles, barriles, bordelesas, como se operaba en oro en nuestra Bolsa, viendo ya mentalmente correr por aquellos campos las oladas del vino que se había quedado sin envase...

Entretanto el alegre sol de la Borgoña —el sol de Rabelais—, se entretenía en hacer más amarga aquella congoja, lanzaba rayos de fuego vivo para apresurar la vendimia, completando en pocos días la madurez de los ubérrimos racimos...

Monsieur Grandcru, cuyo extenso viñedo era una maravilla, que acababa de reforzar los zarzos para que no cumplieran su visible amenaza de venirse abajo, y que apenas tenía las dos

terceras partes de los toneles necesarios, se apartó de repente del corrillo en que estaba perorando, mientras murmuraba:

—¡Ya sé lo que voy a hacer!

Dos o tres de los del corro adivinaron, más que oyeron estas palabras, e interesados en resolver el mismo problema le siguieron la pista, acechándolo...

Monsieur Grandcru había recordado de pronto, como por inspiración divina, la desdeñada y olvidada existencia de maese Octave Archet, y se precipitaba a su taller. Así lo comprobaron al cabo de un instante sus accidentales espías.

Era maese Archet uno de los más pobres artesanos con tienda abietra de Villefranche. Sentado en su taller, desde el uno hasta el otro crepúsculo, todos los días de trabajo, con dos o tres obreros y otros tanto aprendices para la parte grosera de su obra, labraba y recortaba maderitas, las limaba, las acepillaba, las torneaba, las arqueaba con infinitos cuidados, y, luego iba ajustándolas, unas a otras, delicada, pacientemente, y las débiles tablitas tomaban en sus manos aspectos de juguetes caprichosos. Muchas veces deshacía lo hecho para emprenderlo de nuevo, con igual paciencia, con la misma tenacidad. Fabricaba violines con amor, como un artista, y la creación de un instrumento perfecto, dulce y vibrante, era para él un triunfo, una delicia: fuese después a las manos que fuera, él se lo imaginaba siempre en poder de algún virtuoso genial que lo acariciara con el arco, hasta el deliquio, hasta arrancarle el canto que embriaga y extasía. Cualquiera que lo hubiese visto ensayando su último violín, tratando de despertar el alma que le había engendrado al calor de la suya, lo hubiese creído la reencarnación del famoso personaje de Hofmann.

Sus obras maestras se vendían en Villefranche a bajo precio, a los músicos de profesión y sobre todo a los cosecheros que querían dotar a sus tiernos hijos de algunas habilidades de sociedad Pocos violines salían de allí, pero esos, gracias a su excelencia y a la elegante forma de su caja, no tardaban en ver superpuesta a la desconocida firma Achet la disputada del célebre Amati, cuya elevadísima cotización comenzó a bajar con motivo de la relativa abundancia de ejemplares...

Monsieur Grandcru, se encaró con maese Octav, en pleno taller:

—Vengo a proponerle un magnífico negocio —le dijo—. En

un mes puede usted ganar más dinero que en dos años fabricando violines.

—¿Y cómo?

—Necesitamos toneles... Pues... haciendo toneles.

—Yo no los sé hacer.

—Quien hace lo más hace lo menos.

—Según; hay casos en que no se puede.

—La obra es parecida, y más fácil es ajustar duelas que tablas armónicas...

—Es cierto, pero si accediese a hacer toneles, quizás perdiera la mano para hacer violines.

El cosechero, fuera de sí, lo hubiese fulminado con la mirada.

—¿Es su última palabra, maese Archet?

—Es mi última palabra, estimado monsieur Grandcru.

Monsieur Grandcru salió dando un portazo, desesperado y en el colmo de la ira. Sin embargo, al tropezar con los vecinos disimuló, para que no sospecharan su fracasado plan, esperando probablemente ser más feliz en otra tentativa. Pero los demás estaban demasiado interesados en el asunto, para no adivinar y poner en práctica la misma idea, y uno tras otro fueron presentándose a maese Archet. Todos obtuvieron idéntico resultado:

—No hago toneles, sino violines.

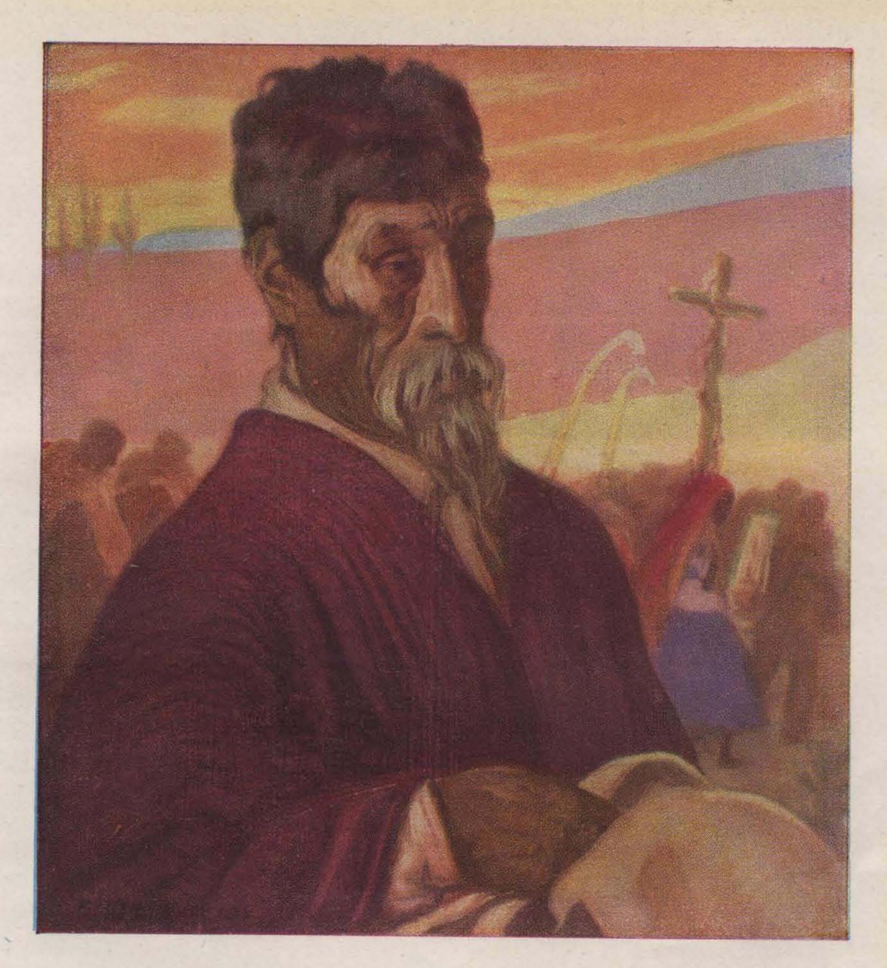
—Pero maese Archet...

—Si hiciera toneles perdería la mano para hacer violines...

Y todos tuvieron que retirarse, uno a uno, como habían ido, pero desesperados y furiosos.

La vendimia llegó, y es fama que aquel año el Beaujolais se inundó con el mosto sobrante. Sin embargo, el vino de aquella cosecha fue tan generoso que a pesar del abarrotamiento los cosecheros realizaron grandes beneficios. No por eso perdonaron a maese Archet, y aunque el pobre hombre solo hubiera podido mejorar la situación con la insignificancia de cincuenta o cien toneles cuando se necesitaban millares, acabó por tenérsele como el único culpable de tan lastimoso desperdicio de vino, vale decir de dinero...

Pasaron meses y Archet comenzó desazonarse viendo que su provisión de violines aumentaba de un modo inusitado. El seguía construyéndolos más admirables que nunca, con un esmero y una maestría cada vez mayores; pero ni uno solo salía de su tienda, ni un cliente asomaba en ella las narices, ni siquiera para



"El Misachico" (Oleo 0,60 x 0,70)

por FRANC!SCO RAMONEDA

FRANCISCO RAMONEDA. — Nació en Barcelona el 30 de marzo de 1905. Argentino naturalizado. Concurrió al Salón Nacional. Obtuvo el Premio para Extranjeros. Realizó exposiciones individuales en Buenos Aires, Tucumán, Jujuy, etc. Expuso en las principales galerías del país y está representado en casi todos los museos nacionales, provinciales y municipales.

Del álbum del "Museo de Bellas Artes de la Boca"

una mala compostura... Tuvo que despachar uno tras otro sus obreros, pues la casa comenzaba ya a desbordar de violines. Los aprendices siguieron el mismo camino, pues ¿a qué aprender un oficio cuyos productos no tienen compradores? Por último, el mismo maese Archet redujo primero sus horas, luego sus días de trabajo, porque ya casi no le quedaba donde revolverse, y para matar el tedio salía a pasear aunque no fuese fiesta.

Cierto día, al pasar por la puerta del taller de un tonelero, vio una cosa que lo dejó pasmado. De una pared, frente a la entrada, pendían varios informes violines y un cartel sobre ellos anunciaba en letras gordas:

Se construyen violines por encargo

Vuelto de su pasmo continuó el paseo. Y como si un espíritu diabólicamente burlón lo guiara de la mano, fue a dar a otra, a otra tonelería, y en ésta, y en ésa, y en aquélla,tropezó con los mismos grotescos instrumentos y con el mismo sorprendente cartelito.

¡El no quiso convertirse en tonelero, y todos los toneleros se habían convertido en fabricantes de violines! ¡Media tan poco entre ajustar duelas y tablas armónicas, como decía monsieur Grandcru!...

Los irritados cosecheros que habitan en Villefranche-sur-Saone se vengaban de maese Archet y obtenían por añadidura un beneficio, pues los violines de los toneleros les resultaban muchísimo más baratos...

Cierto que había una diferencia de sonido, pero se acostumbraron al fin, y hasta les parecieron mejores.

Maese Archet tuvo que legar los invendibles instrumentos a sus hijos. Dícese que se vendieron en globo y a vil precio cuando la liquidación de la testamentaría y que el comprador se hizo rico, revendiéndolos. Pero esto no está comprobado. Parece que, al contrario, los violines de los toneleros continúan hasta hoy, dominando el mercado...

Estas cosas pueden pasar en Beaujolais... En nuestros pagos nunca. Por eso no he hecho con ellas un cuento criollo que hubiera resultado inverosímil.

ROBERTO J. PAYRÓ

LA BAHÍA DE LOS DIFUNTOS

Hemos dejado a nuestras espaldas, en el camino que conduce a Audierne, la aldea de Plogoff y sus pescadores de sardina. En lugar de setos vivos y árboles desenramados, unos muros bajos de granito orlan ahora los campos ralos y salvajes. En uno de esos cercados destaca la losa de un dolmen caído, viejo y mudo testigo de remotas edades. Hace sin duda mucho tiempo que la tierra se estremeció a su derrumbamiento. Los enanos negros, pulpiquetes y korriganes, que al atardecer, desde que el cuerno del pastor ha llamado el rebaño al aprisco, danzan a la luz de la luna y obligan al viajero a participar en su ronda, habitan ese agreste palacio. Todos los campesinos bretones saben que los dólmenes son las moradas de los enanos, y los menhires de Carnac, los gigantes paganos que fueron convertidos en piedra por San Cornely.

Nos acercamos ya a los confines del mundo. Hemos dejado atrás la región de los retamares silvestres, y ahora sentimos que el viento del Oeste arrasa los campos estériles. He aquí Lescoff, con sus campanarios y sus menhires. Unos pasos más, y llegaremos a la Punta del Raz. Ya comenzamos a divisar, a nuestra derecha, una playa lívida y roída por un mar de espumosos escollos. Es la bahía de los Difuntos.

Aquí, sobre el promontorio que avanza entre dos costas sembradas de peñascos, termina la tierra. Al extremo del estrecho sendero que nuestros pasos van siguiendo, se desata el embate marino, y su rocío ya comienza a envolvernos. Delante nuestro, el océano, en cuyo seno el sol se hunde en un lecho de llamas, extiende a lo lejos el magnífico manto de sus aguas, desgarrado aquí y allá por los negros escollos, y sobre el cual la isla de Seno, baja y sombría, se adormece a flor de ola.

Es la isla de los Siete Sueños, donde se dice que moraban las vírgenes proféticas. Pero, ¿acaso esas criaturas extraordinarias existieron jamás, a no ser en la imaginación de la gente costeña? ¿Los pescadores no tomaron por blancas túnicas de profetisas, las gaviotas posadas al sol, sobre las rocas, al contemplarlas de lejos? El recuerdo de esas vírgenes es vago como un sueño. Se han excavado los puñados de tierra contenidas en los huecos del granito, donde hoy crecen escasas y ralas espigas de cebada que sirven de alimento a los pescadores. No se encontró ni una sola piedra tallada. Lo único que pudo recogerse fueron algunas medallas en forma de copas minúsculas, ostentando en su cara abombada la efigie de un héroe o de un dios de cabellera rizada y entretejida de perlas, y, en la cara hueca, un caballo con cabeza humana. ¿Cómo imaginar una congregación de sacerdotisas en ese escollo raso, estéril, desnudo, anegado en la bruma, y a menudo recubierto completamente, en días de temporal, por las olas? Pero quizás en otros tiempos la isla de Seno era más grande y umbrosa

que en nuestros días, y el océano, que roe incesantemente sus bordes, se ha tragado una parte de la isla; con el templo y el bosque sagrado de las vírgenes.

Es aquí donde se muestra terrible el océano; es aquí donde impone su fuerza. Las innumerables rocas que su espuma recubre, aparecen como los restos de la costa sumergida por él, con sus antiguas ciudades y sus habitantes. En estos momentos se adormece en calma, lanzando un inmenso y tranquilo mugido. Tan sólo las estelas que surcan la superficie verdosa revelan sus pérfidas corrientes. El viejo dios, acostado sobre los cadáveres de las Bellas Atlántidas, se solaza, satisfecho, bajo el oro solar. Su sonrisa es abundante y pacífica. Pero su mismo reposo, sin embargo, denota su fuerza. Las olas que se estrellan a cuarenta pies por debajo de nosotros, cubren de espuma el acantilado y nos arrojan a la cara su amargo rocío. Después de cada asalto, las rocas, nuevamente al descubierto, derraman con un claro rumor, por sus innumerables grietas, cascadas de plata.

A nuestra izquierda, se aleja el desolado perfil de la bahía de Audierne, hasta las rocas funestas de Penmarch. A la derecha, la costa, erizada de acantilados y escollos, se incurva para formar la bahía de los Difuntos. Más lejos, se ve brillar como una hoguera el promontorio de la Cabra. Más lejos todavía, la costa de Brest y las islas de Ouessant, transparentándose en el horizonte, se funden con el ligero azul del cielo.

El océano y los acantilados cambian continuamente de aspecto. Las olas son blancas, después verdes, luego violetas, y los peñascos, que hace poco brillaban con sus venas de mica, ahora son negros como tinta. Las sombras se abaten con grandes aletazos. Las últimas chispas de fuego caídas en el mar, se apagan. Sólo un ancho fulgor anaranjado indica el lugar donde se puso el sol. A duras penas distinguimos todavía los muros de granito, firmes o ya ruinosos, que cierran la bahía de los Difuntos. Se oye distintamente, en el silencio del atardecer, el sordo rumor de las olas interrumpido por el chillido melancólico de los cormoranes.

Esta hora tiene aquí una tristeza infinita; y todas las cosas, los peñascos, la tierra estéril, el mar, y la arena lívida de la bahía, nos hablan de la desolación de la vida. Sólo el cielo, donde se encienden las primeras estrellas, nos muestra, extendido sobre nuestras cabezas, una grata dulzura. Este cielo de Bretaña es ligero y profundo. A menudo velado por los giros de la bruma, que llegan y pasan en un momento; casi siempre cubierto de nubes densas que parecen montañas y le dan el aspecto de una tierra aérea, el cielo deja entrever, por claros repentinos, un fondo azul que fascina como el de un abismo. Ahora comprendo por qué los bretones aman la muerte. La aman, y el alma de los celtas se siente a menudo tentada por ella. Pero también la temen, porque repugna a todo ser viviente.

La muerte se cierne sobre estos parajes; y es ella la que, al pasar sobre nuestras cabezas envuelta en el viento marino, nos roza las sienes. Todo ese golfo informe que se extiende desde la isla de Ouessant hasta la isla de Seno, y que se denomina el Iroise, es el terror de las gentes de mar. Los naufragios son aquí corrientes. La Punta del Raz, frecuentada por todo el cabotaje que va de la Mancha al océano, es singularmente peligrosa a causa de las brisas cambiantes que soplan de alta mar, los

escollos invisibles y los formidables remolinos que vienen a estrellarse contra el acantilado. Cuando atraviesan el canal del Raz, los pescadores bretones cantan: "¡Socorredme, Dios mío! ¡Mi barca es tan pequeña y el mar es tan grande!"

Los cadáveres de los náufragos que perecen en el Iroise, son llevados por la corriente a la bahía de los Difuntos. ¿Acaso esta fidelidad en depositar los restos humanos sobre su arena blanca como polvo de huesos, es lo que ha valido a la bahía hospitalaria su fúnebre nombre? Cuenta una tradición, que los druidas, esos sacerdotes galos que más bien fueron monjes, eran embarcados en esta costa, después de su muerte, para darles sepultura en la isla de Seno. Y otras tradiciones, recogidas por Brizeux, el poeta bretón, fijan en este lúgubre golfo el lugar de reunión de los muertos piadosos que deseaban dormir en la isla de los Siete Sueños.

Hoy todavía se cuenta que las almas en pena vagan llorando por estas orillas, mientras los huesos de los náufragos llaman a las puertas de los pescadores, para pedirles sepultura. Y es una creencia muy arraigada entre los campesinos, la de que en la noche del 2 de noviembre, la fecha fijada por la Iglesia para la conmemoración de los fieles difuntos, las almas de los náufragos se amasan en densas nubes a la orilla de la bahía, de cuyo fondo se alza un clamor lamentable. Entonces, dicen, los muertos vuelven sobre la tierra "más numerosos que las hojas al caer de los árboles, más apretados que las briznas de la hierba que crece en los campos".

Mientras caminábamos a lo largo de los tristes peñascos, se alzó el viento y una turbonada nos cubrió de sombra y de lluvia. Fuimos a secarnos a una hostería del villorrio de Kerherneau. Allí, en la estancia de la planta baja, donde algunos hombres melenudos, calzados con bragas antiguas, están bebiendo la rubia sidra y el áspero aguardiente del país, nosotros, sentados junto a la chimenea en que arde un manojo de retamas secas y brezos, soñamos en esa villa cuyos lamentos nos ensordecen todavía los oídos, y en esa isla santa de los Siete Sueños, que el océano recubre de una espuma más blanca y más fría que la túnica de las vírgenes proféticas y el alma de los muertos. El buho maúlla en el tejado. Cerca de nosotros, los bebedores, de luengas melenas, permanecen graves y silenciosos ante la escudilla de sidra o el vaso de aguardiente.

ANATOLE FRANCE.



BURGOS EN EL SIGLO XIII

Burgos en el siglo XIII conoce tiempos de gran esplendor. Es la época de las construcciones religiosas y civiles. Se edifica la Catedral y el Monasterio de las Huelgas, dos primorosos monumentos. En ese siglo se construyen, además, casi toda la serie de iglesias y conventos que, andando el tiempo, habían de ser tan admirados por los amantes del arte. También en ese siglo se construyó la torre de Santa María y se levantaron los primeros lienzos de las murallas de la ciudad. Burgos quedó convertido en un verdadero museo artístico.

Burgos ejercía una gran atracción sobre los diversos pobladores de España. Cuando en Córdoba y en Lucena, los moros expulsaron a los judíos, éstos vinieron a refugiarse en Castilla. A Toledo fueron principalmente los cultivadores de las ciencias y de las letras. A Burgos, sobre todo, llegó el pueblo judío seguro de encontrar en la ciudad amparo y protección.

Los judíos vivían en Burgos en un barrio especial. En Burgos, como en todas partes, los judíos se instalaban en un barrio que recibía el nombre de *judería*. En Burgos ese barrio se llamaba de la Blanca, porque estaba instalado en la parte posterior del cerro que tenía la iglesia de ese nombre. Allí formaron su *aljama* o consejo de la judería.

Los judíos, poco a poco, fueron penetrando en la vida oficial burgalesa, en la que llegaron a desempeñar cargos de recaudadores y de administradores. La legislación trataba de igualarlos a los cristianos.

Y cuando el Consejo de Letrán decretó que los judíos y los moros vistiesen siempre trajes que los diferenciaran de los cristianos, tanto los reyes como los magnates se apresuraron a suplicar la renovación de dicho decreto o a tolerar su incumplimiento. Temían, no sin fundamento, que los judíos y los moros emigraran, produciendo trastornos en la economía de los pueblos castellanos.

A pesar de esta tendencia de los reyes y magnates a proteger a los judíos, se dictaron fueros especiales para éstos, colocándolos en situación de inferioridad con relación a los cristianos. Así, si un judío demandaba a un cristiano por deudas, de la

que tuviese recibo, el Alcalde de Burgos debía tomar el documento y hacer pesquisa. Si se probaba la autenticidad del mismo, el cristiano pagaría la deuda y una multa de sesenta florines. Y si no se probaba, el judío pagaba esa multa y perdía lo que importaba la deuda.

Si un judío cometía un homicidio, tenía que pagar al *merino* de Burgos 500 florines, si la víctima era un cristiano. Si era un judío, sólo pagaba 300.

Los moros vivían próximamente en idénticas condiciones Porque también en Burgos, en el siglo XIII vivían moros. Y ocupaban igualmente un barrio especial que se llamaba la morería. El concejo de Burgos les dio para su residencia un sitio muy amplio, tierra de huerta, junto a la judería. Y se les cercó la huerta para que no pudiesen, al salir de la judería, atravesar los barrios cristianos porque, como dijo el rey después de oír al Concejo; "la fe corría grande peligro con la comunicación entre los creyentes burgaleses y los fanáticos mahometanos..."

Se sabe que el rey Alfonso el Sabio, accediendo a las demandas del Concejo, dispuso "que los moros de la ciudad anduvieran cercenados alrededor o con el cabello partido, sin capote; llevaran *batnas,* según su ley, y no usaran paño bermejo, ni verde, ni sanguíneo, ni zapatos blancos o colorados..."

El Concejo, sin embargo, empleaba a los moros en las obras públicas. Y hasta se daba el caso de que un moro ejerciese el cargo de *veedor* del Concejo, esto es, inspector de obras y del exacto cumplimiento de las ordenanzas municipales.

Lo verdaderamente cierto es que moros y judíos proporcionaban a la nación y al municipio grandes rendimientos, ya por los tributos a que estaban sujetos, ya por las multas en que fácilmente incurrían, ya por lo que producían con sus trabajos, principalmente agrícolas.

COFRADÍAS Y GREMIOS

Burgos tenía una vida intensa de trabajo. La serie de construcciones que se realizaban habían concentrado en la ciudad un número considerable de trabajadores. La industria y el comercio progresaban. Famosas eran las fábricas de armas y pieles. Había muchos oficios que formaban sus agrupaciones típicas.

Los industriales y los artesanos comenzaron a formar cofradías. Estas cofradías tenían diversos fines: religiosos, profe-

sional y, a veces, de defensa armada. Estas cofradías llegaron, en ocasiones, a perturbar la vida del reino hasta el punto de que los reyes tuvieron que reformarlas "prohibiendo hacer cofradías o juntas en daño de la tierra o en mengua del señorío real".

De las cofradías solían salir los gremios o asociaciones obreras, aunque también existieron gremios y asociaciones obreras sin que las hubiese precedido cofradía alguna.

Tanto los oficios como las industrias estaban sometidas al Concejo, el cual daba licencia para abrir establecimientos o talleres, dictaba reglas para su funcionamiento, designaba veedores para su inspección y hasta designaba calles para que en ellas; sólo en ellas, se instalaran determinados industriales o determinados menestrales.

LOS ZAPATEROS Corría el año de 1259. Los zapateros habían llegado a ser en Burgos un número considerable. Había competencia. No se trabajaba bien. A veces, el trabajo no se pagaba adecuadamente. A veces, el trabajo adolecía de grandes defectos. Se ponían malos materiales. Se desprestigiaba la obra de todos, cuando la culpa sólo era de unos cuantos.

Cada vez que se reunían algunos zapateros se hablaba de lo mismo. Tenían que acabar con aquella situación. Para ello sólo había un remedio: asociarse, agremiarse. Hecho el gremio, ya se encargarían las ordenanzas de velar por el prestigio del gremio, cosa que beneficiaría a todos: a los buenos zapateros y a la ciudad.

Poco a poco la idea de agremiarse, iba ganando adeptos. Cuando ya se contaba con un buen número de zapateros dispuestos a formar el gremio, se reunieron todos para constituir la asociación.

Un buen domingo, después de haber asistido a los oficios divinos, iban llegando los menestrales zapateros a la sala que les había ofrecido el mismo Concejo municipal. En poco más de media hora todos los convocados quedaron reunidos en asamblea.

Uno de ellos habló de la necesidad de constituir un gremio para dignificar el oficio. Todos asintieron. La asamblea quedó transformada en Corporación.

—Esta Corporación —decía un viejo menestral a quien sus compañeros acababan de elevar a la presidencia— tiene poderes legislativos. Nosotros debemos ahora mismo trazar nuestras

ordenanzas haciendo que en ellas conste nuestra voluntad de que se perfeccione y dignifique el oficio.

En la asamblea hubo ciertos murmullos. Cada uno hablaba con su vecino. Todos sabían lo que hacía falta inscribir en las ordenanzas. Poco a poco se hizo nuevamente el silencio. El presidente pudo continuar:

—Estad seguros —prosiguió— que lo que aquí acordemos y sea recogido por las ordenanzas, lo ejecutará nuestro Cabildo, es decir, el Concejo que vamos a nombrar. Y de los individuos del Cabildo elegiremos cuatro. Cuatro hombres buenos. Cuatro jurados. Ellos se encargarán constantemente del cumplimiento de nuestras ordenanzas. ¿Habéis pensado en quiénes pueden ser esos cuatro jurados?...

No tenían que pensarlo. Demasiado sabían quiénes eran. Sus nombres se les escapaban de los labios. Eran Juan Esperque, Domingo Raedo, Roy Pérez, y Pedro Moro... Quedaron elegidos.

—Que estos cuatro hombres buenos vean y caten la corambre por todos los menestrales de toda la villa —decía uno de los menestrales allí congregados.

—Y donde encuentren corambre falsa —añadía otro—, que lo tajen todo.

—Y al que cojan así, que peche sesenta sueldos...

—Y al que haga zapatos o zapatas falsas, que lo tajen todo y pague sesenta sueldos...

—Y que el menestral que comprare corambre mojada, cordobán o badana, que pierda la corambre y pague sesenta sueldos. Y al que la vendiere, que pierda la corambre y pague sesenta sueldos...

Y quién labrara caballuno o machuno o lo metiere en cercos de zuecos o en suelas o en tacones, que peche sesenta sueldos...

—Y que se diga que toda corarambme untada con sebo es falsa; que se acostumbra a tostar el cuero al fuego, a dar después sebo y a tostarlo nuevamente, cosa que perjudica al pueblo...

—Y quién labrare en Pascuas, o en los días de Santa María, o los domingos, o en ols Apóstoles, o velaren en las vísperas de estos días santos, o velaren los sábados por la noche, que peche cada uno sesenta sueldos...

Y que el importe de las multas se reparta de esta forma un tercio para el servicio de Dios y sostenimiento de un hospital,

el de San Martín; otra tercera parte para remunerar a los jurados, y la otra tercera parte para las necesidades de la ciudad...

REFLEXIONES *Hemos querido reproducir las principales notas de las ordenanzas de zapateros otorgadas en Burgos el 25 de septiembre de 1296. En ellas se advierte cómo los propios menestrales se cuidaban de que su labor fuese lo más perfecta posible, tanto en prestigio del gremio como en beneficio de la población.*

También hemos querido poner de manifiesto que cualquiera que fuese el fanatismo religioso de la época, es evidente que convivían, con las limitaciones y reservas que acabamos de señalar, moros, judíos y cristianos

RODOLFO LLOPIS



"Tirando"
por PABLO C. MOLINARI

(Oleo 1,50 x 1,20)

TEATRO INFANTIL

PIPO, PIPA Y EL LOBO TRAGALOTODO

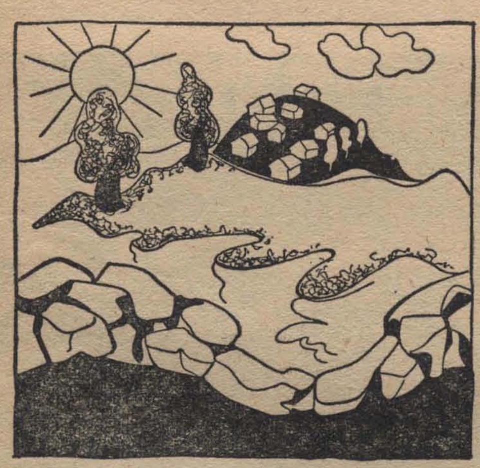
Comedia infantil en dos actos divididos en doce cuadros

por *MAGDA DONATO* y *SALVADOR BARTOLOZZI*

Reparto por orden de aparición en escena

PERSONAJES:

Pipo
Pipa
El mago Carrasclás
Mamá Primera
Mamá Segunda
Mamá Tercera
Niña Primera
Niña Segunda
Niña Tercera
El lobo Tragalotodo
Pifpaf
Catapún
Patatrás
Gurriato
La Abuelita
Caperucita
Mirlo
Cigarra
Hormiga
Escarabajo
Abeja
Gusano de Luz
Ratón
Grillo
Doriquita
Doña Petronila



ACTO PRIMERO

CUADRO I

"EL PECECILLO ENCANTADO"

La orilla de un río. La escena está vacía. Suena una bocina de auto muy fuerte y ronca, ruido de falsos disparos, etc....

(*Y aparece un auto de juguete en en el que van* PIPO *y* PIPA *con útiles de pesca. Entra por la lateral y se para en seguida*).

PIPO.—Nos detendremos aquí; este parece buen sitio.

PIPA.—¡Huy, mi amo, qué divertido vamos a pasar el domingo pescando!

PIPO.—Sí.... Sobre todo si pescamos algo.

PIPA.—Pero si yo pescando soy un hacha.

PIPO.—¡Ah!, ¿sí? Pues mira, no te conocía ese talento.

PIPA.—¡Anda! Conque una vez pesqué yo solita un tiburón tan grande, tan grande, que abultaba más que el Obelisco.

PIPO.—¡Qué barbaridad! Mira, Pipa: me parece que exageras.

PIPA.—Que no, que no; te lo aseguro, mi amo.

PIPO.—(*Al público.*) Mi perrita es una embustera; pero ahora veréis. (*A PIPA.*) Vamos a sentarnos ahí en ese parapeto, que por cierto tiene una particularidad rara.

PIPA.—¡Ah!, ¿sí? ¿Qué es?

PIPO.—Pues mira: todo el que se sienta en él, si ha dicho durante el día alguna mentira se cae al agua y se ahoga sin remedio.

PIPA.—(*Temblando.*) ¡Ah! Con..., con..., conque se ahoga, ¿eh?

PIPO.—Sí; pero a nosotros ¿qué nos importa? Yo no miento nunca, ya lo sabes tú, y tú... Tú tampoco poco mientes, ¿verdad?

PIPA.—Cla..., cla..., claro que no mi..., mi..., miento... ¡Ah!, oye, Pipo: ¿sabes lo que te dije antes del tiburón? Ahora recuerdo que no era tan grande como el Obelisco... Vendría a ser como una casita cualquiera.

PIPO.—Ya está bien. Anda, vamos a preparar los aparejos de la pesca. A ver si me cazas unas moscas que sirvan de cebo, que en eso de atrapar moscas sí que eres una notabilidad.

PIPA.—Ahí va una... ¡Ham! Otra... ¡Ham!

PIPO.—Pero no te las comas, cararamba, que nos hacen falta para el anzuelo.

PIPA.—Ah, sí, es verdad... La costumbre.

PIPO.—Bueno; esto ya está. Vamos a sentarnos.

PIPA.—¿A... sentarnos? Oye, Pipo: estoy pensando que aquel tiburón, ¿sabes?, pues era de un tamaño..., total, ¡pchss!, como los demás tiburones.

PIPO.—¡Ya! (*Se instala.*) Anda, ven a sentarte a mi lado...

PIPA.—Ya voy, ya... Ya me siento... Pero es que recuerdo que, después de todo, el tiburón que pesqué vendría a ser todo lo más así..., mira... (*Muestra un tamaño con las dos manos y poco a poco las va juntando*).

PIPO.—¡Ah!, ¿sí?

PIPA.—Sí...; así..., así..., así...

PIPO.—Pero ese tiburón era una sardina.

PIPA.—Sí; puede que fuera una sardina.

PIPO.—Bueno, anda, siéntate ya y déjate de historias.

PIPA.—(*Va a sentarse y retrocede asustada.*) Es que... me parece que... no lo pesqué yo misma... Lo pescó un señor... Yo lo estaba mirando.

PIPO.—(*Riendo.*) ¡Ay, qué perrita esta más... perrita, Dios mío!

PIPA.—(*Sentándose a su lado.*) Hoy sí que vamos a pescar mucho.

PIPO.—Si..., si te callas un rato, charlatana; que metiendo ruido espantas a los peces. (*Echan las cañas. Pausa breve.*)

PIPA.—(*Lanzando un gritito.*) ¡Ah! ¡Cómo pican, cómo pican!

PIPO.—Tira pronto de la caña.

PIPA.—No. Si digo que cómo pican los mosquitos, que me ha dado uno un picotazo en la nariz.

PIPO.—Ráscate y calla. (*Otra pausa breve.*)

PIPA.—Ahora si que sí, mi amo, noto algo en la caña.

PIPO.—Tira pronto.

PIPA.—(*Tirando.*) ¡Huy lo que pesa! Debe de ser un pez gordísimo. (*Saca un par de botas de elástico.*) ¡Anda!, si son botas. (*En este instante las botas se desprenden solas de la caña y echan a andar por el escenario con pisadas muy fuertes.*)

PIPO.—¿Qué es esto?

PIPA.—¡Ay, qué miedo! (*Echa a correr por el escenario y las botas corren detrás de ella.*) ¡Ay, que me alcanzan! ¡Ay, que me agarran! (*Las botas, pisando fuerte, desaparecen por la lateral.*)

PIPO.—¡Qué cosa más rara!

PIPA.—¡Ay, qué susto me he llevado!

PIPO.—Vaya, ya se fueron; volvamos a la pesca. (*Lanza la caña.*) ¡Ya, ya muerde algo! (*Tira y saca un pantalón a cuadros.*)

PIPA.—¡Un pantalón!

PIPO.—¡Pero esto no es un río! Esto es Gath y Chaves. (*El pantalón se desprende de la caña y baila en el aire.*)

PIPA.—(*Levantándose asustada echa a correr, como antes, perseguida por el pantalón.*) ¡Que me alcanza, que me alcanza!

PIPO. — A ver si lo atrapo yo. (*Corren por el escenario el pantalón detrás de Pipa y Pipo detrás del pantalón. Al fin desaparece por la lateral.*)

PIPA.—¡Ay, mi amo, yo tengo mucho miedo! ¡Este río debe de estar embrujado!

PIPO.—Es muy posible.

PIPA.—Entonces, vámonos.

PIPO.—Nada de eso. Esto parece un principio de cuento. Y ¿qué somos tú y yo más que héroes de cuento?

PIPA.—Mira: déjame a mí de cuentos ahora.

PIPO.—Yo vuelvo a echar la caña a ver qué sale. (*Echa la caña.*) ¡Ah, ya tengo otra cosa! (*Saca un pez.*) Un pez.

PIPA.—(*Tranquilizada.*) Menos mal. (*Suena una vocecita aguda.*)

PEZ.—Señor de Pipo, señor de Pipo.

PIPA.—¡Un pez que habla! ¡Qué miedo!

PIPO.—Calla, boba, a ver qué dice. ¿Qué deseas, pececillo misterioso?

PEZ.—Que me perdones la vida.

PIPO.—La verdad, un pez que habla no merece ir a la sartén. Te volveré a echar al río.

PEZ.—No hagas eso.

PIPO.—¡Cómo! Pues si te quedas fuera del agua te morirás.

PEZ.—Tú suéltame del anzuelo, que lo que yo necesito es ponerme los pantalones y las botas que acabáis de pescar.

PIPO.—Pero si han desaparecido.

PEZ.—Ya sabré yo encontrarlos.

PIPA.—Mi amo: no le sueltes, que a lo mejor nos devora.

PIPO.—¡Qué nos va a devorar, miedica! ¿No ves que es muy chiquitín?

PIPA.—A lo mejor crece.

PIPO.—Ea: te soltaré, pececillo de las escamas de plata.

PIPA.—Yo sí que estoy escamada. (*Pipo suelta el pez del anzuelo; le salen alas y se va volando. Pipo y Pipa se quedan mirando.*)

PIPO.—Mira, mira: el pez se ha puesto las botas.

PIPA.—¡Qué ansioso!

PIPO.—¡Y los pantalones!

PIPA.—(*Con un grito.*) ¡Ay, que se transforma en un hombre!

PIPO.—Y viene hacia acá.

PIPA.—¡Qué miedo, qué miedo! ¡Que viene, que viene! (*Corre a esconderse. Aparece un ser fantástico con dos caras. La de delante es sonriente y amable y habla con voz dulce; la de detrás es horrible y habla con voz ronca. Lleva puestos los pantalones a cuadros y las botas de elástico.*)

PIPO.—¿Quién es usted, caballero?

MAGO.—(*Amable.*)

Soy el mago Carrasclás,
bueno por delante...

(*Se vuelve y acaba con voz ronca.*)

y malo por detrás.

PIPO.—Pero ¿usted es el pececillo que acabo de pescar?

MAGO.—(*Se ha vuelto de frente.*) El mismo que viste y calza.

PIPA.—(*Asomando la cabeza.*) *Pues* viste y calza bastante mal. (*El mago se vuelve para mirarla, aparece su cara horrible y va a abalanzarse sobre ella. Pipa se esconde gritando.*)

PIPO.—Señor mago: no toque usted a mi perrita.

MAGO.—(*Se vuelve hacia él y apa-*

rece su cara amable.) No faltaba más, señor de Pipo. ¡A sus órdenes!

PIPO.—Cuénteme cómo ha sido este prodigio.

MAGO. — Verás. Yo tengo un enemigo, que es el brujo Pipirigallo. Un día que me estaba yo bañando en este río fue y para fastidiarme me echó las ropas al agua; luego me cambió en pez y me condenó a no recobrar la forma humana hasta que me pudiese vestir como me había desnudado, o sea en la tierra firme. Gracias a ti lo acabo de conseguir, y como me has hecho un gran favor sabré demostrarte mi agradecimiento.

PIPA.—(*Asomando la cabeza.*) Esto se pone bueno.

MAGO.—(*Volviéndose y enseñando la cara fea.*) ¿Quién habla, que me lo como?

PIPO.—No haga usted caso, señor Mago, y dígame por qué se llama Carrasclás, bueno por delante y malo por detrás.

MAGO.—(*Volviéndose.*) Porque es verdad; de frente soy buenísimo, pero si me vuelvo de espaldas soy de lo más malo que cabe.

PIPO.—¡Ah! Pues no se vuelva, no se vuelva.

MAGO.—Pronto recibirás una invitación mía para ir a verme a mi casa y te colmaré de regalos.

PIPA.—(*Saliendo de su escondite.*) ¡Ole, ole!

PIPO.—Y ¿dónde vive usted, señor Mago?

MAGO.—En un país que se llama Fantasticópolis. Limita al norte con el imperio del Ratón y el Gato, donde el año se pasa en un rato; al sur, con el reino del mago Andrés, donde todo sucede al revés; al oeste, con el ducado de los elefantes sin trompa alguna, que se llama Elefantuna, y al este, con la república de Calandrajo, patas arriba patas abajo.

PIPO.—Pues iremos con mucho gusto.

MAGO.—El gusto será el mío... Encantado de veros por allí... (*Se vuelve para marcharse y enseña la cara fea. Va a abalanzarse sobre ellos.*) ¿Qué hacéis aquí, miserables? ¡Os degüello, os mato, os destripo!...

PIPA.—(*Gritando, corre a esconderse.*) ¡Socorro! ¡Auxilio!

PIPO.—(*Le hace dar la vuelta al mago y aparece la cara risueña.*) ¡Caray, señor de Carrasclás, que tiene usted unas bromas!...

MAGO.—Perdón, amiguito; me iré de espaldas. (*El mago sale andando hacia atrás; pero tropieza y va a volverse. Pipo y Pipa se precipitan y le sujetan.*)

PIPO Y PIPA. No se vuelva usted, señor Carrasclás; no se vuelva usted. (*Desaparece el mago sonriendo y saludando con la mano.*)

PIPA.—Mira mi amo: no me gusta ese señor, porque da cada susto...

PIPO.—Todo está en saberle llevar el genio. De modo que prepárate para un viajecito, porque cualquier día nos vamos a verle.

PIPA.—Y ahora ¿qué hacemos? ¿Seguimos pescando a ver si sacamos un gabancito para este invierno?

PIPO.—No, Pipa; ya no vale la pena. Me da a mí la nariz que ya hemos pescado una nueva aventura. ¡Conque al coche!

PIPA.—¡Vaya por Dios! ¡Aventurita a la vista! (*Suben al auto. Pipo toca la bocina, pero el coche no se mueve.*)

PIPO.—Se ha enfriado el motor. Anda, Pipa: bájate y empuja.

PIPA.—Pues me he lucido. (*Se apea y empuja el coche.*) Po, po, po... Este auto tiene ocho caballos y una perra... Po, po, po.

TELÓN



CUADRO II

"EL SEÑOR LOBO Y SU EJÉRCITO EN EL PARQUE"

Parque público

(*En escena,* TRES SEÑORAS, *sentadas en un banco, con amplias faldas, sombreros empenachados y abanicos enormes. En el centro de la escena,* TRES NIÑAS.)

MAMÁS.—(*Abanicándose y cantando.*)

Estas niñas del día
ya no saben jugar.
Estas niñas del día
ya no saben jugar.

NIÑAS.—(*Cantando.*)

Porque hay mamás que gozan
en venir a estorbar.
Porque hay mamás que gozan
en venir a estorbar.

MAMÁS.

Sólo hablan ya de trapos
y saben presumir.
Sólo hablan ya de trapos
y saben presumir.

NIÑAS.

Más vale nos dejaran
solitas divertir.
Más vale nos dejaran
solitas divertir.

NIÑA PRIMERA.—(*Hablando.*) ¿A qué jugamos?

NIÑA SEGUNDA.—¿Al escondite?

NIÑA TERCERA.—Sí, sí; al escondite.

LAS TRES.—Vamos, vamos. (*Van a salir corriendo cada una por un lado, pero cada una pasa cerca de una mamá, que la toma y canta amenazándola con el dedo.*)

MAMÁS. Niña: yo te prohibo.
Niña: yo te prohibo
de aquí alejarte,
ja, jay,
de aquí alejarte.
No vaya el señor Lobo.
No vaya el señor Lobo
a devorarte,
ja, jay,
a devorarte.

(*Las tres niñas, disgustadas, vuelven a reunirse en el centro de la escena.*)

NIÑA PRIMERA.—Desde que ese señor Tragalotodo, duque de los Dientes Largos, que dicen que es el lobo, se ha instalado en el castillo del pueblo no la dejan a una jugar en paz.

NIÑA SEGUNDA. — Como sale de caza todas las mañanas y dicen que le gustan tanto los niños...

NIÑA TERCERA.—Ya, ya. Las mamás nos quieren tener siempre pegaditas a sus faldas.

NIÑA PRIMERA.—Es que las mamás son muy miedosas.

NIÑA SEGUNDA.—Pues yo no le tengo miedo al lobo ni a sus colmillos.

NIÑA TERCERA.—¡Anda! Y yo estoy deseando conocerle. (*Siguen cuchicheando.*)

MAMÁS.—(*Abanicándose.*)

¡Ay, qué vida que lleva una dama
agobiada por tanta labor!

El marido, la chica, la casa
y los niños que son un dolor.
¡Ay, señor!

NIÑA PRIMERA.—¿Jugamos a las cuatro esquinas?

NIÑA SEGUNDA.—¿A la gallinita ciega?

NIÑA TERCERA.—¿Al torito sentado?

NIÑA PRIMERA.—¿A ambo, ato?

TODAS.—Sí, si; a ambo, ato. (*Se colocan dos a un lado, una a otro y juegan y cantan mientras que las mamás se abanican a compás.*)

NIÑA PRIMERA.

Ambo, ato, matarile rile rile.
Ambo, ato, matarile rilerón.

NIÑAS SEGUNDA Y TERCÉRA.

¿Qué quiere usted?, matarile rile rile.

¿Qué quiere usted?, matarile rilerón.

NIÑA PRIMERA.

Yo quiero un paje, matarile rile rile.

Yo quiero un paje, matarile rilerón.

NIÑAS SEGUNDA Y TERCERA.

Escoja usted, matarile rile...
Escoja usted, matarile rile rile.

(*En este instante suena una trompa de caza.*)

MAMÁS.—(*Asustadísimas.*) ¡El lobo! ¡El lobo!

NIÑAS.—(*Idem.*) ¡El lobo! ¡El lobo!

MAMÁ PRIMERA. — ¡Juanita!...

MAMÁ SEGUNDA.—¡Purita!...

MAMÁ TERCERA.—¡Lolita!...

LAS TRES.—¡Escondeos! (*Las tres niñas corren a ocultarse detrás de las faldas de las mamás. Aparece* EL LOBO, *con traje y arreos de caza, chambergo de plumas y peluca de bucles, seguido de* PIFPAF, CATAPÚN *y* PATATRÁS, *tres soldados grotescos. El primero tiene una tripa enorme que le sirve de tambor, el segundo lleva un cornetín y el tercero, platillos.*)

LOBO. Hu, hu, hu.
Yo soy el lobo
Tragalotodo.

MAMÁS. (*Bajito.*)
El es el lobo
Tragalotodo.

SOLDADOS. El es el lobo
Tragalotodo.

LOBO. Lo mismo que un cordero
me como un adoquín.

PIFPAF. ¡Rataplán! ¡Rataplán!

CATAPÚN. ¡Tararí!

PATATRÁS. ¡Chin! ¡Chin!

LOBO. Un día en un banquete
un burro me comí.

PATATRÁS. Tararí, tararí.

LOBO. Los niños con patatas
me gustan más que el pan.

PIFPAF. Rataplán, rataplán, rataplán.



LOBO. Tengo apetito.

MAMÁS. ¡Jesús bendito!

LOBO. ¡Ay, si supiera
de algún niñito,
asado o frito,
bien doradito!

MAMÁS. ¡Chitón, chitón!
Vámonos pronto
con precaución.

(Vanse retrocediendo y ocultando a las niñas.)

LOBO.
Esta es mi tropa,
y me la encuentro hasta en la sopa.

PIFPAF.
Pifpaf me llaman,
¡ande la danza!,



y toco el tambor en mi panza.

CATAPÚN.
Yo soy Catapún,
y más valiente y más fiero
no lo hay en el mundo entero,
¡qué salero!

PATATRÁS. Yo soy Patatrás,
yo soy Patatrás.
Bravo no lo hay más.
Pronto lo verás.
Yo soy Patatrás
por arriba,
por abajo,
por delante
y por detrás.

PIFPAF. Soy un león.

CATAPÚN. Soy un chacal.

PATATRÁS. Soy un ciclón.

LOBO. Entre los cuatro del mundo entero daremos fin.

PIFPAF. ¡Rataplán! ¡Rataplán!

CATAPÚN. ¡Tararí!

PATATRÁS. ¡Chin! ¡Chin!

(Quedan en actitud arrogante formando cuadro.)

LOBO.—¡Hola, guardias!

LOS TRES.—A la orden.

LOBO.—¡Esto va mal! Hace un siglo que no cazo nada. Cuando me acerco a un rebaño, los perros me ladran, los corderos se esconden y los pastores se burlan de mí.

CATAPÚN.—*(Aprobando.)* ¡Tararí! ¡Sí, sí!

LOBO.—En cuanto a los niños, no sé donde se meten que no encuentro uno que devorar ni para un remedio.

PATATRÁS.—*(Designando al público.)* Pues ¿y esos?

LOBO.—¡Imbécil! ¿No ves que si me los como ya no volverán?

PIFPAF.—*(Aprobando.)* ¡Rataplán, rataplán!

LOBO.—¡Estoy que echo los colmillos! ¡Rayos y centellas! Todo me sale mal. Salgo de caza y no pesco nada.

PIFPAF.—Perdón, señor Lobo, que cuando tropezó usted con aquella piedra estuvimos a punto de pescar una liebre.

LOBO.—¡Imbécil!

CATAPÚN.—*(A los otros.)* ¡Huy, que esto se pone feo!

LOBO.—*(Volviéndose de pronto hacia ellos.)* ¡Me están dando ganas de devoraros a los tres! *(Los tres tiemblan.)* Pero no os como porque no me gusta el flan de gelatina. *(Abriendo una boca enorme y haciendo ademán de abalanzarse a las butacas.)*

¡Huy, si no me contuviera! ¡Ham! Ahí sí que hay una buena ensalada de niños!

PATATRÁS.—Señor Lobo: mire usted quien viene por ahí. Parece un chico.

GURRIATO.—*(Asomando la cabeza.)* ¿Da usted su permiso? ¿Se puede pasar?

CATAPÚN. Adelante.

PIFPAF. Adentro

PATATRÁS. Que puedes pasar.

LOBO. A mí me es igual.

GURRIATO.—(*Entrando.*)
¿Es usted el Lobo
don Tragalotodo?

LOBO. El mismo en persona.
Digo, en animal.

GURRIATO. Pues yo soy Gurriato.

LOBO. ¿Gurriato?

LOS TRES. ¿Gurriato?

GURRIATO. Gurriato el infame; el rival de Pipo, más falso que un gato.

LOS TRES. Me gusta este chico.

GURRIATO. Y he venido,
como digo,
a ponerme a su sercio.

LOBO. ¡Si eres más feo que Picio!

LOS TRES. Eso, sí; feo es un rato, aquí, el amigo Gurriato.

GURRIATO. Es que traigo una noticia
que vale un potosí.

LOBO. ¿Sí?

PIFPAF. ¿Sí?

GATAPÚN. ¿Sí?

PATATRÁS. ¿Sí?

LOBO. ¿Qué noticia es esa? Pronto.

PIFPAF. Cuenta.

GATAPÚN. Cuenta.

PATATRÁS. Cunta.

GURRIATO. Conto.
Pues he averiguado
que Caperucita,
en medio del bosque,
vive en su casita
con una abuelita
que está chifladita.

LOBO. Qué nóticia, ¡vive Cristo!
¿Que a Caperucita has visto?
¡Qué alegría!
Hoy sí que he ganado
el día.
Porque ahora,
sin demora,
vamos por Caperucita;
la pillamos,
la agarramos
y me la como crudita.

GURRIATO. ¡Qué fiera es este animal!

PIFPAF. Es colosal.

GATAPÚN. Piramidal.

PATATRÁS. Fenomenal.

TODOS. Fenomenal, fenomenal,
fenomenal.
¡Es colosal!

LOBO.—¡Por fin! Esa Caperucita me las va a pagar todas juntas. Nada: quedas admitido a mi servicio, y ahora mismo vamos a ese bosque para apoderarnos de ella.

GURRIATO. ¡Adelante!

LOBO.—¡Soldados!...

LOS TRES.—(*Cuadrándose.*) Presente.

LOBO.—En marcha. Venga música. (*Se ponen en fila. Lobo, delante; los tres soldados, en fila, tocando, y Gurriato detrás.*)

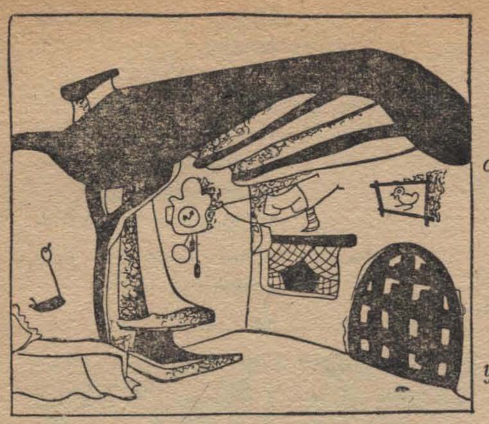
TODOS.—(*Saliendo con paso militar.*)

Vámonos al bosque,
vamos sin tardar,
que a Caperucita
vamos a raptar...

(*Cuando han salido asoman las* MAMÁS y las NIÑAS *cantando muy bajito mientras cae el telón lentamente.*)

¡Ay, Caperucita! ¡Ay, triste de ti!
¡Si te caza el lobo... ji, ji, ji, ji, ji,

TELÓN



CUADRO III

"EL SANTO DE CAPERUCITA"

Interior de la casa de Caperucita; muy pueblerino todo; cama con colcha chillona.

(*Duerme la* ABUELITA *roncando fuerte y con gorro blanco de grandes lazos. Llaman a la puerta con los nudillos.* ¡Toc, toc! *La abuelita lanza un ronquido mayor como si fuera respuesta. Entra* CAPERUCITA *con una cestita al brazo.*)

CAPERUCITA.—¡Huy, abuelita, qué ronquidos más grandes que lanza usted!

ABUELITA.—Es para dormir mejor.

CAPERUCITA.—¡Huy, abuelita, qué pereza más grande que tiene usted!

ABUELITA.—Era para descansar mejor.

CAPERUCITA.—¡Huy, abuelita, qué lazos más grandes que lleva usted!

ABUELITA.—Es para festejarte mejor.

CAPERUCITA. — Es verdad, que se ha puesto usted el gorro de los domingos porque hoy es mi santo y a venir a felicitarme todos mis amigos del bosque.

ABUELI. ¿Qué traes en esa cestita?
CAPERU. Rica merienda, abuelita.
ABUELI. Enséñamela, Caperucita.

CAPERUCITA.—(*Destapando la cesta.*)

De leche traigo una botellita,
un tarrito de crema fresca
y de miel una tortita.

ABUELITA.—(*Saltando de la cama y bailando y palmoteando.*)

¡Huy, huy, huy, qué rica estará!
¡Huy, huy, huy, qué bueno será!
La abuelita, la abuelita,
la abuelita se lo comerá.

(*Aparece con chambra blanca muy almidonada y emperifollada.*)

CAPERUCITA.—(*Mirando al hogar se pone graciosamente en jarras y mueve la cabeza con reproche.*)

Tanto vestido blanco,
tanta farola,
y el puchero a la lumbre
con agua sola.

ABUELI. El puchero está roto,
tiene una raja,
y por allí se salen
las calabazas.

(*Las dos se toman las manos cruzadas y corretean.*)

LAS DOS.—(*Cantando.*)

Alirón, tira del cordón,
cordón de Valencia.
¿Dónde vas, amor mío
sin mi licencia?

ABUELITA.—(*Riendo.*) ¡Ja, ja, ja! ¡Qué chiquillas somos, Caperucita!

CAPERUCITA.—(*Mirando por la ventana y abriendo los brazos con énfasis alegre.*) ¡Ya vienen mis amigos del bosque! ¡Ya están aquí todos! ¡Ya están aquí! (*Van entrando, uno después del otro,* DON MIRLO, CIGARRA, HORMIGA, ESCARABAJO,

LECHUZA, GRILLO, ABEJA y RATÓN.)

MIRLO. Caperucita, Caperucita,
bonita, bonita.
Con mucha alegría
canto en este día
sólo para ti.
Pi, pi, pi, pi, pi.

CIGAR. Y yo, la cigarra,
para festejarte
toco mi guitarra.

HORMI. Aquí está tu amiga
la hormiga.

ESCARA. Dejando el trabajo,
viene a saludarte
el escarabajo.

GUSANO. Y don Gusanito.

GRILLO. Y don Grillo Grillo.

ABEJA. Y madame Abeja.

RATÓN. Y don Ratoncillo.

CAPERU. ¡Qué alegría, qué alegría, ver a todos mis amigos reunidos!

ABUELI. Son muy finos, ya se ve; pero tanto bicho en casa es el arca de Noé.

TODOS. No se enfade usted.

CAPERU. Os presento a mi abuelita.

TODOS. A los pies de usted.

CAPERU. Es muy viejecita.

ABUELITA.—(*Con coquetería.*) Pero bien conservadita.

CAPERU. Está algo chiflada.

ABUELI. Se me nota apenas.

CAPERU. Siempre está riendo.

ABUELI. Porque soy feliz.

CAPERU. Le gustan los dulces.

ABUELI. Mi debilidad.

CAPERU. Y es un poco tonta.

ABUELITA.—¿Tonta también, niña?

MIRLO.—Caperucita, amiga bonita: te traemos muchos regalos.

CAPERUCITA.—(*Palmoteando.*) ¡A ver, a ver qué me traéis!

ABUELITA.—(*Aparte, frotándose las manos.*) (A lo mejor hay bombones.)

GRILLO. Yo te traigo esta hermosa escarola.

TODOS. Hola, hola, hola, hola.

GRILLO. Para hacerte una ensalada.

CAPERU. ¡Qué monada!

HORMI. Para obsequiarte, Caperucita, de pan te traigo una miguita.



TODOS. ¡Qué generosa es la hormiguita!

RATÓN. Toma este libro... sin encuadernar porque la pasta la tengo en la tripa.

TODOS. Son "Aventuras de Pipo y Pipa".

ABEJA. Miel te traigo de mi colmena.

CAPERU. ¡Huy, miel! Estará muy buena.

MIRLO. Como el trabajo no te asusta, te regalo esta pluma.

CAPERU. Me gusta, porque hacer palotes me agrada.

TODOS. Esta niña es muy aplicada.

GUSANO. Como gusanito que soy, por ser tu santo, Caperucita, mira lo que te doy.

CAPERU. ¡Una lucecita!

ESCARA. Con mis patitas de abajo, como soy el escarabajo, he fabricado esta pelota.

CAPERU. Y qué bien bota, bota, bota.

CIGAR. Yo traigo una guitarrita.

CAPERU. ¡Cómo me voy a divertir!

TODOS. Pero antes debemos decir: ¡Felicidades, Caperucita!

ABUELITA.—Bueno: a ver si jugamos a algo, que yo tengo muchas ganas de divertirme.

TODOS.—Sí, sí; a jugar, a reír, a cantar, a bailar. (*Bailan, y en el momento de mayor animación, cuando lanzan, cantando, un* ¡Ay, ay! *más alegre, suenan fuera ruidos muy fuertes de tambor, cornetín y platillos, pisadas formidables y la voz ronca del* LOBO *y la voz aguda de* GURRIATO. *Todos se paran en seco, asombrados, y repiten:* ¡Ay, ay!, *pero con susto.*)

VOZ DE CATAPUN.—Tararí, tararí. (*Suena cornetín.*)

VOZ DE GURRIATO.—Esta es la casa.

VOZ DE PIFPAF.—.—Rataplán, rataplán. (*Suena tambor.*)

VOZ DEL LOBO.—¡Adelante!

VOZ DE PATATRÁS.—Chin, chin. (*Suenan platillos. Grandes porrazos en la puerta.*)

VOZ LOBO.—¡Abrid.

TODOS.—¿Qué es esto? ¿Quién va?

ABUELITA.—(*Muy contenta*) ¡Otros que vienen a divertirse! ¡Qué bien, qué bien!

VOZ LOBO.—Abrid al señor duque de los Dientes Largos.

TODOS.—(*Bajo unos a otros con asombro y miedo.*) ¿El señor duque de los Dientes Largos? ¿Quién será? ¿Quién será? ¿Quién será? (*Con un golpe tremendo se abre la puerta y aparecen los cinco invasores.*)

CAPERUCITA.—(*Con terror.*) ¡El lobo!

TODOS.—(*Con terror.*) ¡El lobo! (*Todos se refugian en un ángulo formando grupo menos la Abuelita, que se queda en medio, riendo, sin darse cuenta de nada.*)

ABUELITA.—¡Anda, estos señores, qué majos que son! (*Riendo.*)

LOBO.—¡Cállate, vieja chocha, o te destripo!

CAPERUCITA.—(*Avanzando valerosa.*) Señor Lobo: no haga usted daño a mi abuelita que es muy viejecita.

LOBO.—¡Ja, ja! ¡Ya estás en mi poder, Caperucita! (*Avanza hacia ella abriendo una boca enorme.*)

CAPERUCITA.—¡Ay, que me come, que me come! (*Corre a refugiarse detrás de los otros.*)

LOBO.—Ja, ja, ja.

GURRIATO.—(*Risa aguda.*) Ji, ji, ji.

PIFPAF.—Rataplán, rataplán. (*Tambor.*)

CATAPÚN.—Tararí, tararí. (*Cornetín.*)

PATATRÁS.—Chin, chin. (*Platillos.*)

LOBO.—No te asustes tú, preciosa, que no voy a devorarte ahora mismo; primero te encerraré en una torre oscura de mi castillo; luego celebraré un gran banquete y te comeré para postre.

CAPERUCITA.—¡Socorro, auxilio; amigos míos, defendedme! (*Todos la rodean.*)

CIGARRA.—Sí, sí; nosotros te defenderemos.

MIRLO.—Yo con mi pico.

ABEJA.—Yo con mi aguijón.

RATÓN.—Yo con mis dientes.

HORMIGA.—Yo con mis patitas.

GUSANO, GRILLO Y ESCARABAJO.—¡Y yo, y yo, y yo!

LOBO.—¡Ja, ja, ja! ¡Vaya defensores de Chichirinabo que te han salido! ¡Cuatro miserables insectos! ¡Ja, ja, ja!

GURRIATO.—¡Ju, ju; ju! ¡Qué risa!

LOBO.—¡Ejército!...

LOS TRES.—(*Cuadrándose.*) ¡A la orden!

LOBO.—¡Apoderaos de Caperucita! (*Los tres desenvainan sus sables y se precipitan sobre el grupo; los in-*

sectos van cayendo al suelo. Caperucita queda sola en medio, atemorizada, y se apoderan de ella.)

ABUELITA.—*(Durante el combate, riendo.)* ¿A qué estarán jugando? Yo también quiero jugar a eso.

CAPERUCITA.—¡Ay de mí! ¡Ay de mí!

PIFPAF.—Rataplán, rataplán.

CATAPÚN.—Tarari, tarari.

PATATRÁS.—*(Suena los platillos.)* Chin, chin.

LOBO.—¡Ea, al castillo con la prisionera! ¡Un, dos! ¡March!... *(Salen llevndose a Caperucita y marcando el paso. El Lobo va delante fieramente, Gurriato cierra la marcha saltando de alegría. Cuando han salido, los insectos se incorporan y tienden los brazos con dolor hacia la puerta.)*

LOS OCHO.—¡Ay, que se la han llevado! ¡Ay, que nos la han quitado!

ABUELITA.—Pero ¿qué es lo que ha pasado?

LOS OCHO.—*(Levantando los brazos con desesperación.)* ¡Caperucita, nuestra amiguita... ¡Ay, ay, ay!

TELÓN



CUADRO IV

"PIPO Y PIPA SE DIVIERTEN"

Paisaje en telón corto; en el fondo, un espantapájaros con chistera y levita.

(Entra por la lateral PIPA, *cantando, y a poco,* PIPO.)

PIPA.—En Cádiz hay una niña
que Catalina se llama.
Chivirivirí, morena,
chivirivirí, salada.

PIPO. — *(Entrando.)* Pero, Pipa: no corras tanto que apenas puedo seguirte.

PIPA.—¡Es que estoy deseando llegar!

PIPO. — ¡Ya, ya! Mira que tú, tan remolona siempre... ¡Hay que ver qué cambiazo!

PIPA.—¡Claro! Como otras veces me llevas a correr aventuras peligrosas..., pues no corro.

PIPO.—Mientras que ahora...

PIPA.—Ahora, ¡y ole!, vamos a pasarlo pero que muy requetebién.

PIPO.—Es probable, porque hay que ver lo amable que es la invitación del señor Carrasclás; bueno por delante, malo por detrás.

PIPA.—Por cierto que todavía no me has leído su carta; estoy rabiando por conocerla.

PIPO. — Aquí la traigo curiosona. *(Saca un sobre y lee.)* "Señorito Pipo. Argentina."

PIPA.—*(Al público.)* ¡Ya veis si somos célebres! Para escribirnos, ni señas hacen falta.

PIPO.—(*Sacando la carta.*) "Como ha sido usted tan bueno conmigo, quiero demostrarle mi agradecimiento por el gran favor que me ha hecho."

PIPA. — ¡Huy, qué bien escribido es ese señor!

PIPO.—"Y le invito a pasar una temporada en mi casa, donde le obsequiaré con muchos juguetes y muchas golosinas. Suyo afectísimo, *Carrasclás; bueno por delante, malo por detrás.*"

PIPA.—Oye, oye: pero de mí ¿no dice nada?

PIPO.—Espera, que hay una postdata: "Espero que su simpática perrita "Pipa" me hará el honor de acompañarle."

PIPA.—(*Esponjándose.*) ¡Huy, yo el honor! ¡Yo el honor! ¿Qué te parece?

PIPO.—Me parece que ese mago debe de ser un perfecto anfitrión.

PIPA.—Mi amo: ¿por qué le insultas? A mí no me ha parecido esa cosa fea que dices.

PIPO.—Pero, Pipa, qué ignorante eres. Anfitrión no es ningún insulto. Anfitrión era un rey de Tebas...

PIPA.—Tebas... ¿Dónde cae eso?

PIPO.—Tebas era una ciudad de Grecia, y su rey, Anfitrión, solía obsequiar a sus amigos con unos banquetes espléndidos. Por eso se llama anfitrión al que invita.

PIPA.—Pues estaría mejor llamado invitrión, y así lo entendería todo el mundo.

PIPO.—Pipa: no seas ordinaria.

PIPA.—Bueno, ya sabes que me has prometido cuidar de que el mago no nos vuelva la espalda, porque como por detrás es tan malo...

PIPO.—No tengas miedo. Seguramente con nosotros el señor Carrasclás será bueno por delante y también por detrás.

PIPA.—¡Ay, qué bien lo vamos a pasar y qué buenas cosas vamos a comer! Ya me estoy relamiendo de gusto.

PIPO.—Fíjate, fíjate en ese espantapájaros ¡qué salado es!

PIPA.—Sí que está gracioso.

PIPO.—Y cuántos pajarillos... (*Se acerca. Los pajarillos vuelan.*)

PIPA.—¡Y qué chistera! ¡Y qué traje! (*Lo zarandea y se ríe.*)

PIPO.—Casi parece una persona.

PIPA.—Una persona bastante rara. (*Siempre zarandeándolo. Empieza a sonar una música alegre de charanga.*) ¡Música! Estoy tan contenta que me dan ganas de echar un bailecito.

PIPO.—Vamos, sí. (*Al espantapájaros.*) ¿Y tú, señor Espantapájaros, ¿quieres bailar con nosotros? ¡Te invitamos! (*Lo toman y bailan los dos con el muñeco una polka desenfrenada. Al fin se paran rendidos y riendo.*) ¡Ea, vuelve a tu sitio! (*Lo coloca como estaba.*)

PIPA.—¿Sabes, mi amo, que el bailecito me ha cansado y me ha abierto el apetito?

PIPO.—¡Milagro fuera!

PIPA.—(*Gimiendo.*) ¡Y con lo que falta todavía para llegar a la casa del "fitrón"!...

PIPO.—No te apures, boba; allí veo un bosquecillo donde debe de haber buenas frutas, algún arroyo claro y sombra para descansar.

PIPA.—Pues vamos allá.

PIPO.—(*Al ir a salir se acerca al espantajájaros y lo zarandea.*) ¡Adiós, amigo! ¡Ahí te quedas! ¡Hasta la vuelta! (*Vanse riendo.*)

TELÓN



CUADRO V

"EL BOSQUE DE LOS BICHITOS"

Bosque

(*Ante su casa, la* HORMIGA *está barriendo.Los bichitos van saliendo sucesivamente. Todos muy tristes.*)

HORMIGA.—¡Me he encontrado un pesito!

CIGARRA.—(*Saliendo.*) Con tu pesito ¿te comprarás un lacito, hormiga?

HORMIGA.—No, no, que no estoy para presumir.

MIRLO.—(*Saliendo.*) Con tu pesito ¿te irás al cine, hormiga?

HORMIGA.—No, no, que no me quiero divertir.

ABEJA.—(*Saliendo.*) Con tu pesito ¿te comprarás golosinas, hormiga?

HORMIGA.—No, no, que no tengo ganas de comer.

GUSANO.—(*Saliendo.*) ¿Guardarás tu pesito con tus provisiones de invierno, hormiga?

HORMIGA.—No, no, que ya no me importa atesorar.

GRILLO.—(*Saliendo.*) ¿Qué harás con tu pesito, hormiga?

HORMIGA.—Lo voy a tirar. (*Lo lanza lejos.*) Ya nada me importa nada. Ya ni siquiera soy agarrada.

RATÓN.—(*Saliendo.*) La hormiga está triste; yo también lo estoy.

ESCARABAJO.—(*Saliendo.*) Y yo, ¡ay!, que nos han quitado a nuestra Caperucita.

ABEJA.—¡Ay, señor,—qué dolor!

MIRLO.—¡Ay de mí!—Pi, pi, pi.

GUSANO.—Po, po, pobrecita—Ca, Ca, Caperucita.

CIGARRA.—No puedo cantar;—sólo sé llorar.

RATÓN.—Sin bigote me he quedado—de la pena que me ha dado.

GRILLO.—Tan linda como es y tan buena.—¡Qué dolor, qué dolor, qué pena!

RATÓN Y ESCARABAJO.—Nuestra querida Caperucita.

MIRLO Y ABEJA.—Que nos la acaban de arrebatar.

GUSANO Y GRILLO.—Ha sido el lobo; ¡maldito lobo!

HORMIGA Y CIGARRA.—Sabe Dios dónde la ocultará.

TODOS.—Ha sido el lobo, maldito
lobo.
Sabe Dios dónde la ocultará.

CIGARRA.—¡Chsss! ¡Silencio!

TODOS.—¿Qué pasa? ¿Qué ocurre?

MIRLO.—Alguien viene... Escondámonos.

TODOS.—Sí, sí. (*Desaparecen. Salen* PIPO *y* PIPA.)

PIPA.—(*Hablando con la boca llena.*) ¡Qué ricas están estas frutas!

PIPO.—Oye: ¿estás hablando en chino? Porque yo no te he entendido una palabra.

PIPA.—(*Tragando.*) Digo que estas frutas están muy ricas. ¡Que me gusta a mí este bosque, vaya!

PIPO.—Pues ahora vamos a sentarnos a descansar un ratito.

PIPA.—Me parece muy requetebién. (*Se sientan junto a un árbol y se quedan dormidos. Los bichos van saliendo y los rodean con curiosidad.*)

HORMIGA.—¡Anda, pero si son Pipo y Pipa!

TODOS.—¡Son Pipo y Pipa!

CIGARRA.—Se me ocurre una idea.

TODOS.—¿Qué es? ¿Qué es?

CIGARRA.—(*Atrayéndolos aparte con gran misterio.*) Escuchad. Ya que está aquí el héroe famoso...

TODOS.—¡Con su fiel perrita!

CIGARRA.—...él puede salvarla porque es valeroso...

TODOS.—¡A Caperucita!

MIRLO.—Hay que despertarlos en seguida.

RATÓN.—Vamos a llamarlos.

HORMIGA.—No, no, que así despiertan las personas; pero nosotros, que somos bichitos, tenemos que hacerlo a nuestra manera.

TODOS.—Claro, claro; es verdad.

CIGARRA.—¡Además, así nos divertiremos un rato.

TODOS.—Sí, sí; eso es.

ABEJA.—Yo empiezo. (*Se acerca a Pipa y le zumba en los oídos.*) ¡Gsss! ¡Gsss! (*Pipa lanza un gruñido. Todos ríen.*)

CIGARRA.—Ahora, yo. (*Se acerca a Pipo y con las alas le roza la cabeza y le tira el gorro. Pipo se agita. Risas.*)

GRILLO.—¡Yo, yo! (*Se acerca a Pipa y grita.*) Cri, cri, cri, cri cri, cri.

PIPA.—(*En sueños.*) ¡Guau! ¡Guau! (*Risas.*)

HORMIGA.—Ahora me toca a mí. (*Se acerca a Pipa y le pasea las patas por el hocico. Pipa agita sus patas violentamente. Risas.*)

MIRLO.—Y ahora, a mí (*Se acerca a Pipo y canta*). Pipi, pipi, pipi.

PIPO.—(*En sueños.*) Haz pipí, Pipa, pero déjame dormir en paz. (*Risas.*)

GUSANO.—Ahora veréis. (*Se acerca y enciende su luz.*)

PIPA.—(*En sueños.*) Apaga la luz, Pipo. (*Risas.*)

RATÓN.—Esto sí que va a ser bueno. (*Se acerca con una pajita y le hace cosquillas a Pipo en la nariz. Pipo estornuda y da un manotazo brusco a Pipa. Risas.*)

PIPA.—(*Despertando.*) ¡Ay, ay, ay! ¿Por qué me pegas? (*Todos, misteriosamente, se han ocultado.*)

PIPO.—(*Despertando.*) ¿Pero eras tú?

TODOS.—(*Saliendo y rodeándolos.*) ¡Somos nosotros, somos nosotros! ¡Los bichitos del bosque!

PIPA.—¡Mira tú que graciosos!

TODOS.—¡Ji, ji, ji, ji, ji! (*Empiezan riendo, pero poco a poco cambian y acaban llorando.*)

PIPO.—Estáis llorando, ¿qué os pasa?

TODOS.—(*Dos por dos, como antes.*)

Nuestra querida Caperucita,
que nos la acaban de arrebatar;
ha sido el lobo Tragalotodo;
ha sido el lobo, maldito lobo;
sabe Dios dónde la ocultará.

PIPO.—(*Levantándose de un salto.*) ¿Qué decís? ¿Que el lobo ha robado a Caperucita?

CIGARRA.—Sí, sí, y se la ha llevado al castillo de Piedras Negras.

PIPO.—¿Dónde está ese castillo?

HORMIGA.—¡Allí, en pasando aquel campo donde hay un espantapájaros.

ABEJA.—Se la ha llevado el lobo con sus tres soldados: Pifpaf, Catapún y Patatrás, y su nuevo criado, el infame Gurriato.

PIPO.—¿Gurriato? ¿Gurriato está aquí? ¡Ah, malvado! Consolaos, bichitos del bosque; yo iré al castillo de las Piedras Negras, yo lucharé contra esos miserables, yo salvaré a vuestra amiga Caperucita.

TODOS. — ¡Héroe sin par!

PIPA.—(*Tirándole de una manga.*) Pero, Pipo, piensa que no nos podemos entretener, que llevamos prisa, que tenemos otra cosa que hacer.

PIPO.—Nada mejor puedo hacer que luchar por una niña en peligro.

TODOS.—¡Bravo!

PIPA.—Acuérdate que nos está esperando el señor Carrasclás.

PIPO.—(*Vacilando.*) ¡Ah, sí; es verdad!

CIGARRA.—(*Tirándole por el otro lado.*) Piensa en la pobre Caperucita encerrada en ese horrible castillo.



PIPO.—Allá voy.

PIPA.—(*Tirándole de la otra manga.*) ¿Qué dirá el señor Carrasclás si le dejamos esperar en vano? Sería una grosería.

PIPO.—(*Vacilando.*) Sí, claro, claro...

ABEJA.—(*Tirándole.*) Nunca faltaste a tu deber de héroe.

PIPO.—¡Nunca! Ni ahora faltaré tampoco.

PIPA.—(*Tirándole.*) Un héroe no falta a su palabra, y tú has prometido al señor Carrasclás aceptar su invitación.

PIPO.—Es cierto; he prometido... (*Se agarra la cabeza con las manos.*) ¡Oh! duda cruel. ¿Qué hago yo? (*De pronto levanta la cabeza.*) ¡Ya está! Voy a pedir consejo a mis amiguitos; haré lo que ellos me digan. (*Al público.*) Decidme vosotros: ¿qué debo hacer? ¿Queréis que vaya a libertar a Caperucita?

VOCES.—¡Sí,sí!

PIPO.—Pues no hay más que hablar; ¡voy!

PIPA.—He perdido la partida; habemos aventurita.

TODOS.—Ganamos la partida. Salvará a Caperucita.

PIPÓ.—¡Sí, la salvaré! (*Saca su espada.*) ¡Pipa: adelante!

CIGARRA.— Os acompañamos hasta la salidad del bosque.

TODOS.—¡Vamos, vamos! (*Suena una marcha alegre, y a su compás Pipo y Pipa, seguidos de los bichos, evolucionan. Luego salen, y los bichitos se quedan diciéndoles adiós.*)

. *FIN DEL ACTO PRIMERO* .



ACTO SEGUNDO

CUADRO VI

"EL ESPANTAPÁJAROS FANTÁSTICO"

El mismo telón corto del cuadro cuarto con el espantapájaros igual en apariencia. La musiquita ha seguido tocando alejándose y se para a poco de levantarse el telón.

(*Aparecen* PIPO *y* PIPA *despidiéndose de los bichos. Va Pipo delante, con mucha arrogancia, y Pipa le sigue remolona.*)

PIPO.—¡Adiós..., adiós, bichitos...! (*Muy animoso.*)

PIPA.—(*Volviéndose hacia atrás y en tono bien diferente.*) ¡Adiós..., adiós!

PIPO.—Ea, Pipa: ha llegado el momento de que estudiemos la manera de entrar en el castillo del lobo.

PIPA.—Entonces..., ¿estás decidido a salvar a Caperucita?

PIPO.—¿Puedes dudarlo, Pipa?

PIPA.—No..., sí..., sí..., no...

Oye: ¿tú has oído que el lobo es ferocísimo y que tiene unos colmillos terribilísimos?

PIPO.—Lo sé.

PIPA.—Lo sabe... ¿Y que ese castillo de las Piedras Negras tiene unos subterráneos que están bajo tierra?

PIPO.—Lo sé.

PIPA.—Lo sabe... ¿Y que está guardado por unos soldadotes armados hasta los dientes?

PIPO.—Me lo figuro.

PIPA.—Se lo figura... Entonces, ¿me quieres decir cómo te las vas a arreglar para entrar tú solo en ese castillo?

PIPO.—Es que no entraré yo solo.

PIPA.—¡Ah!

PIPO.—Entraré contigo.

PIPA.—¿Con... con... mi... migo?

PIPO.—Es natural; y precisamente por eso nos hemos detenido en este sitio solitario, donde no nos oye nadie, para estudiar nuestro plan.

PIPA.—(*Resignada.*) Vaya, veamos ese plan.

PIPO.—Es muy sencillo. Tú te acercas al castillo ...

PIPA.—¿Cómo, cómo?

PIPO.—Andando, naturalmente; te acercas, digo, y como de ti no han de desconfiar porque eres una perra chica, tomas la huella de la cerradura de la puerta con una bolita de cera que ahora te entregaré. Con esta huella yo fabrico una llave falsa, y esta noche, cuando todo el mundo duerma, entramos tranquilamente y salvamos a Caperucita, y mañana ¡vaya sorpresa que se van a llevar el lobo y sus guardianes, y, sobre todo, nuestro enemigo, el infame Gurriato!

PIPA.—¡Eso sí que me alegra!; tanto, que a pesar del susto que llevo me dan ganas de echar otro bailecito. ¿Te parece que juguemos con el espantapájaros como antes?

PIPO.—Pipa, ¿cuándo vas a tener formalidad? ¡Pensar en jugar y bailar cuando tenemos que salvar a Caperucita! ¡Nunca serás una perrita de provecho!

PIPA.—Bueno, hombre, no te pongas así. (*Al público.*) ¿Habéis visto qué genio?

PIPO.—¿Qué murmuras?

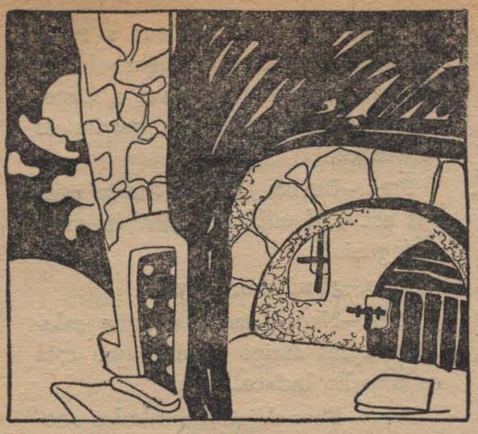
PIPA.—Nada, nada: es que saludaba a mi amigo Pepito, que está en aquella butaca.

PIPO.—Pues déjate de saludos ahora y vamos, que no hay tiempo que perder. ¡Ea, al castillo!

PIPA.—Bueno, pues al castillo... (*Al salir, al público.*) ¡Adiós, Pepito: lo a gusto que estarás tú ahí, en tu butaca, ladrón! (*Vanse. Entonces se anima el espantapájaros, que esta vez es* GURRIATO *disfrazado.*)

GURRIATO.—¡Ja, ja, ja! ¡Tengo hormiguillo en la lengua de aguantar la risa! ¡Qué poco se han figurado esos dos que yo me había colocado en lugar del espantapájaros para enterarme de sus secretos! Ni vosotros tampoco os lo figurabais, ¿eh? ¡Ja, ja, ja! ¡Qué hacha soy! Conque a salvar a Caperucita, ¿eh?, y a darme un disgusto a mí, ¿eh? ¡Que se creen eso, pero que va a ser todo lo contrario! El disgusto se lo van a llevar ellos cuando...,¡quia, no lo digo; seríais capaces de contárselo a Pipo! Anda, que vosotros también, que lo queréis tanto, os vais a llevar un disgusto cuando... ¡Ja, ja, ja, ¡De esta hecha os quedáis sin Pipo y Pipa! Rabia, rabiña... ¡Ya veréis, ya veréis la que le preparo! Bueno, me hace tanta gracia que yo si que voy a bailar solo. (*Salta y baila mientras cae el*

TELÓN



CUADRO VII

"PIPO Y PIPA CAEN EN LA TRAMPA"

Escenario dividido; a izquierda (del actor), el zaguán del castillo; a la derecha, la fachada.

(*Salen por el zaguán, con mucho misterio y de puntillas, el* LOBO, *los* TRES SOLDADOS *y* GURRIATO. *El Lobo va a la puerta, la abre con precaución, sale y mira afuera con la mano puesta en visera como oteando el horizonte. Vuelve, cierra con llave. En el centro del zaguán hay una alfombra que rodean todos.*)

LOBO.—¿Está todo preparado?

GURRIATO.—Todo, señor.

LOBO.—Os habéis enterado bien todos de mi plan, ¿verdad?

LOS TRES.—Si, señor; muy bien, muy bien.

LOBO.—A ver tú, Pifpaf: ¿qué pasa cuando lleguen Pipo y Pipa?

PIFPAF.—Cuando llegan..., pues... les abrimos la puerta.

LOBO.—¡Idiota! Los que abrirán la puerta son ellos con la llave que traen porque se creen que estaremos durmiendo.

CATAPÚN.—Eso es; pues, ea, vámonos a dormir.

LOBO.—¡Pero qué bruto eres! Nos quedamos despiertos aquí para impedir que pasen.

PATATRÁS.—¡Ah, claro, para impedirlo!

LOBO.—¿Y cómo lo impedimos, vamos a ver?

PATATRÁS.—Eso digo yo: ¿cómo lo impedimos?

LOBO.—¿Pero imbécil, y la trampa?

CATAPÚN.—¿La trampa?; no caigo.

LOBO.—Como que no eres tú el que tiene que caer, sino ellos, Pipo y Pipa.

PIFPAF.—¿Se van a caer en una trampa? ¡Eso sí que está bueno! Huyuyuy, qué risa.

LOBO.—A ver, Gurriato, esa trampa.

GURRIATO.—(*Levanta la alfombra.*) Aquí está, señor.

CATAPÚN.—(*Acercándose y mirando*). ¡Qué miedo!

PIFPAF.—¿Miedo? ¡A mí no me da ninguno! Mira. (*Se asoma, pierde el equilibrio, va a caer, se agarra a otro, éste a otro; todos pierden el equilibrio y gritan. Suena una hora.*)

LOBO.—¡Chss! ¡Qué no tardarán en llegar ya!

GURRIATO.—Se me ocurre que a lo mejor entran, rodean la alfombra sin pisarla y no caen en la trampa.

LOBO.—No, porque para eso, en cuanto abran la puerta tú apareces, te colocas al otro lado de la trampa y desafías a Pipo.

GURRIATO.—Que yo le. . ., le de. . . de. . . desafío a Pi pi pi pipi. . .

LOBO.—Sí, hombre, sí; pero no te asustes, que no hay peligro, puesto que al ir a abalanzarse sobre ti Pipo cae en la trampa.

GURRIATO.—¡Ah, sí, es verdad!

LOBO.—Y caerán en la cueva donde tenemos dispuesta la piedra fatal. (*Con voz muy trágica.*)

PIFPAF.—¡Huy, lo que nos vamos a reír!

CATAPÚN.—De esta hecha sí que se acaban Pipo y Pipa.

PIFPAF.—¡Y lo que van a rabiar esos amigos suyos! (*Los tres ríen apoyándose unos en otros.*)

LOBO.—¡Chss! (*Se acerca a la puerta y pone en ella el oído. Todos escuchan con la mano en la oreja. Por el otro lado aparecen* PIPO, *que trae una linterna sorda, y* PIPA, *andando de puntilla.* PIPO *y* PIPA *van hacia la puerta, pero* PIPA *da un traspiés haciendo ruido.* PIPO *la amenaza, furioso, con el puño y ella, medrosa, se encoge. A medida que* PIPO *y* PIPA *avanzan paso a paso hacia la puerta, los demás van retrocediendo paso a paso hasta esconderse.* PIPO, *llegado a la puerta, abre con una llave enorme, entra;* PIPA *se santigua cómicamente y entra detrás. En este instante aparece* GURRIATO *y se enciende la luz.*)

PIPO.—¡Traición, estamos descubiertos!

PIPA.—Huyamos, mi amo.

PIPO.—Nunca.

GURRIATO.—(*Junto a la trampa.*) ¡Ah!, conque entrabais como ladrones, ¿eh?

PIPO.—Como héroes que vienen a salvar a una inocente en peligro.

GURRIATO.—Sí, ¿eh?, a que no te atreves a luchar conmigo.

PIPO.—¿Yo contigo, mamarracho?

GURRIATO.—¿A que me tienes miedo?

PIPO.—¿Miedo yo a ti?

GURRIATO.—A mí y a mi ejército.

PIPO.—Ni a cien ejércitos que se me pusieran por delante.

GURRIATO.—Pues anda, atrévete..., avanza..., aquí te espero comiendo un huevo... (*Le hace burla.*)

PIPO.—¿Te atreves a burlarte de mí? Ahora verás. (*Desenvaina, se precipita y cae en la trampa con un grito. Aparecen el* LOBO *y los* TRES SOLDADOS.)

PIPA.—(*Gritando.*) ¡Ay, ay! ¡Pipo, mi amo!

GURRIATO.—Ésta también; ¡duro con ella! (*La cogen entre todos, la levantan en vilo y la dejan caer en la tramapa.*)

LOBO.—¡Ya cayeron, ya son nuestros! (*Los cinco se toman las manos y juegan al corro desenfrenadamente en torno a la trampa. Uno pierde el equilibrio como antes; todos gritan.*)

TELÓN



CUADRO VIII

A telón corrido

(*Salen* DOÑA LEONOR *y* DOÑA RITA: *dos de las mamás del cuadro segundo del primer acto.*)

RITA. Doña Leonor.

LEO. Hola, doña Rita.

RITA. ¿Dónde tan de prisa?

LEO. Corriendo a casita
porque anochecido
es muy peligroso
estar por las calles
por causa del lobo
don Tragalotodo.

RITA. ¡Ay, qué lobo tan malvado,
doña Leonor!

LEO. ¡Ay, Señor!

RITA. ¡Ay, Señor!
¿Usted se ha enterado
que a Caperucita
la tiene encerrada?

LEO. Lo sé, doña Rita.

RITA. Yo, desde que el lobo
en el pueblo habita,
tengo tanto miedo
que tiemblo todita.

LEO. Y yo, doña Rita.

RITA. ¡Ay, qué lobo tan malvado,
doña Leonor!

LEO. ¡Ay, Señor!

RITA. ¡Ay, Señor!

LEO. Yo a mi niña
no la dejo ya salir.

RITA. Pues la mía ni a la
escuela quiere ir.

LEO. Todo el mundo está
asustado, crea usted.

RITA. Todo el mundo, sí,
señora, ya lo sé.
¡Ay, qué lobo tan malvado,
doña Leonor!

LEO. ¡Ay, Señor!

RITA. ¡Ay, Señor!

LEO. Mas qué veo, ya anochece,
Dios bendito.

RITA. A mi casa me retiro
corriendito.

LEO. La acompaño, doña Rita.

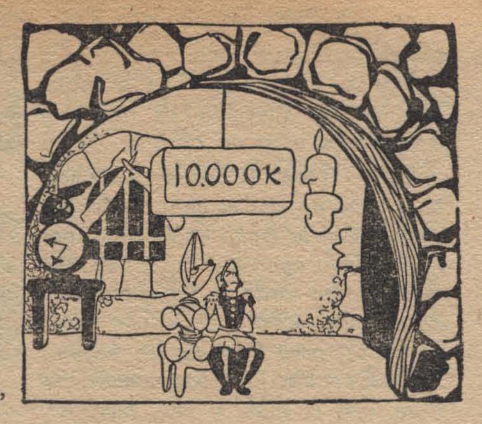
RITA. Vamos, doña Leonor.

LEO. ¡Ay, señor; ay, señor!

RITA. ¡Ay, señor!

(*Vanse apresuradamente con paso de ratitas asustadas*).

TELÓN



CUADRO IX

"*LA PIEDRA FATAL*"

Una cueva

(*Aparecen* PIPO *y* PIPA *sentados, uno al lado de otro, en sendas sillas, atados con muchas cuerdas; sobre su cabeza pende una piedra enorme con una polea de la cual parte una cuerda que se pierde en la lateral. De arriba cuelga una enorme navaja barbera cuya hoja roza la cuerda de la piedra. A un lado, sobre una mesa, un reloj despertador junto al cual pende una pistola cuyo cañón toca la hoja de la navaja. Están en escena* PIFPAF, GATAPÚN, PATATRÁS *y* GURRIATO, *que amenazan a los prisioneros con un dedo extendido.*)

LOS CUATRO. Pipo y Pipa morirán.

PIFPAF. Rataplán, rataplán.

LOS CUATRO. ¡Ay, de ti, Pipo; Pipa, ay de ti!

GATAPÚN. Tararí, tararí.

LOS CUATRO. Ha llegado vuestro fin.

PATATRÁS. ¡Chin, chin!

(*Los cuatro se toman las manos y juegan al corro en torno a los prisioneros cantando con voz terrible.*)

LOS CUATRO. Arroyo claró,
fuente serená,
sonará vuestra hora,
anda, morena.
Anda, morena,
os lo digo yo;
sonará vuestra hora
en ese reló.

PIPO.—Si creéis que me asustáis os lleváis chasco; los héroes como yo somos valientes hasta la muerte.

PIFPAF.—¿Valiente? ¡Ja, ja, ja! Cuando veas lo que vamos a hacer con vosotros se te pondrá de punta hasta el gorro.

PATATRÁS.—El gorro no porque me lo voy a poner yo ahora mismo; a ver, a ver que tal me está. (*Se lo quita a* PIPO *y se lo pone.*)

PIPA.—(*Llorando.*) ¿Huy, mi amo, pero tú ves lo feo que está este tío con tu gorro?

PIPO.—Y sin él también.

PATATRÁS.—¿Feo yo? ¿Pues no dicen que soy feo?

CATAPÚN.—¡No le hagas caso, precioso; envidia que nos tienen.

PIPO.—Sois unos adefesios, unos miserables y unos mamarrachos.

GURRIATO.—¿Pero te atreves a insultarnos?

CATAPÚN.—Pues ahora verás...

PATATRÁS.—Eso, eso, ahora verás.

(*Avanzan los cuatro amenazadores.*)

PIPO.—¡Ah, ya me he desatado! Allá voy yo...

LOS CUATRO.—(*Retrocediendo espantados empujándose unos a otros.*) ¡Ay, ay, ay! ¡Que viene, que viene!

PIPO.—(*Riendo.*) ¡Qué susto! ¡Ja, ja, ja! ¿No veis que sigo atado, imbéciles?

PIFPAF.—¡Anda, si es verdad, si sigue atado! (*Respiran los cuatro.*)

PIPO.—¡Cobardes!

PIPA.—Eso, eso, que sois unos miedicas y nada más.

PIPO.—Como yo pudiera empuñar mi espada ya veríais cómo os hacía trizas.

PATATRÁS.—¡Ay, su madre!

CATAPÚN.—¡Ay, su espada! (*Se la quita.*) Aquí está tu espada, ¿a que no la agarras, a que no la agarras?

GURRIATO.—¡Trae, que me voy a reír un rato. (*Toma la espada y va a pinchar a* PIPA.)

PIPA.—¡Ay, que me pincha, que me pincha! (*De pronto avanza el hocico.*) ¡Ham! (GURRIATO, *asustado, suelta la espada, pega un salto hacia atrás y cae sobre los demás, que retroceden gritando como antes.*)

PIPO.—(*Riendo.*) ¡Ja, ja, ja!

GURRIATO.—B u e n o, compañeros, que son las cinco y media de la mañana; ya sabéis lo que nos tiene mandado el señor lobo.

PIFPAF.—Sí, que a las seis en punto caiga la bola..., digo, la piedra.

CATAPÚN.—Porque a las seis y un segundo Pipo y Pipa tienen que haber muerto.

PIPA.—(*Llorando.*) ¡Ay, mi amo! ¿Tú oyes esto?; que nos van a matar.

PATATRÁS.—Sí; pero ya veréis de qué manera tan divertida.

PIFPAF.—Os va a matar este reloj.

PIPO.—¡Anda, "el reloj que mata". Esto parece un título de película; y con la risa que me dan a mí las policíacas, ¿verdad, Pipa?

PIPA.—(*Lamentable.*) En el cine, sí; pero lo que es aquí...

PIPO.—Aquí también nos tenemos que reír de esos idiotas. Mira cómo me río yo: ¡Ja, ja!

PIPA.—¡Y yo también me río! ¡Ja, ja!...; no me sale.

CATAPÚN.—Los que nos vamos a reír de lo lindo vamos a ser nosotros. Ya veréis qué gracia tenemos para mataros.

PIFPAF.—Sí, porque este reloj..., digo, esta piedra..., digo... Bueno, anda, Patatrás, explícales tú.

PATATRÁS.—Pues esto es que cuando da las seis, la piedra...

PIPO.—¿Qué la piedra da las seis? Serán seis golpes.

CATAPÚN.—No, es el reloj.

PIPO.—¿Qué el reloj da golpes? No te creo.

PATATRÁS.—Si es que este aparato dentro de un rato aplasta hasta el gato, porque cuando el reloj hace tin os llega vuestro fin, chin, chin. Ya está.

PIPA.—¡No me he enterado.

PIPO.—Bueno: que nos maten, pase, pero que además tengamos que aguantar las tonterías de estos imbéciles es demasiado.

GURRIATO.—Dejadme a mí, que yo lo explicaré. Fijaos: al dar la última campanada de la seis suena este despertador, y al sonar empuja el gatillo de la pistola, la pistola se dispara y la bala empuja la navaja, la navaja corta la cuerda que sujeta la piedra y la piedra cae y os hace migas.

PIPA.—¡Huy, huy, huy! ¡Migas!

GURRIATO.—¿Qué te parece, querido Pipo?

PIPO.—Me parece que más que migas nos hará papilla.

PIPA.—¡Huy, huy, huy! ¡Papilla!

PATATRÁS.—¡Mira la perrita qué rica! (*Se acerca y le suena los platillos en los oídos.*)

PIFPAF.—Ea, vamos a darle cuerda al relojito.

CATAPÚN.—Vamos a poner el despertador en las seis en punto.

PATATRÁS.—No... nos pasará nada al tocarlo, ¿eh?

GURRIATO.—¡Nada! ¿Qué nos va a pasar?

PIFPAF.—¡Pues vamos. (Toman el *despertador con mucho miedo.*)

PIPO.—¡Hu! (*Los cuatro, asustados, sueltan el despertador temblando.*)

CATAPÚN.—¡Tú, como nos vuelvas a asustar!

PATATRÁS.—¡Ya, ya! Mira que meterte con cuatro pobrecitos hombres indefensos. (*Toman el reloj, le dan cuerda, y desde este momento empieza a oírse el tic-tac.*)

GURRIATO.—¿Nos quedamos a ver cómo cae la piedra?

PIFPAF.—¡Ay, no, no, que a lo mejor se turce un poquito!

PATATRÁS.—Mejor será marcharnos; ya la oiremos caer desde arriba.

CATAPÚÑ.—Sí, la gracia será la misma.

PIFPAF.—Los que lo verán serán esos amiguitos vuestros.

CATAPÚÑ.—Con lo que os quieren.

PATATRÁS.—Para que rabien.

PIPO.—No, para que vean cómo sabe morir un héroe.

PIPA.—Sí, un héroe... y una perrita de héroe.

GURRIATO.—Ya está; son las seis menos cuarto, sólo os quedan quince minutos de vida. A las seis en punto caerá la piedra, y entonces...

LOS CUATRO.	Pipa y Pipa morirán.
PIFPAF.	Rataplán, rataplán.
LOS CUATRO.	¡Ay, de ti, Pipo; Pipa, ay de ti!
CATAPÚÑ.	Tararí, tararí.
LOS CUATRO.	Ha llegado vuestro fin.
PATATRÁS.	¡Chin, chin!

LOS CUATRO.—(*Cantando con voz terrible a tiempo de marcharse.*)

Arroyo claró,
fuente serená,
sonará vuestra hora,
anda, morena.
Anda, morena,
os lo digo yo;
sonará vuestra hora
en ese reló.



"Tianguis" (Oleo 0,50 x 0.60)

por AURELIO VICTOR CINCIONI

AURELIO VICTOR CINCIONI. — "...Se afirma en su obra el sentido telúrico que presta raigambre a su visión, ese espíritu de unidad racial y americana, debido a la cual logra, no obstante la diversidad de motivos, sostener el acento nativista en todas y cada una de sus composiciones, conseguidas con un brillante sentido del color que se resuelven en armonizaciones frescas y juveniles..."

Fernán Félix de Amador

(*Desaparecen y se oye echar el cerrojo.*)

PIPA.—¡Ay, Pipo; ahora sí que va de veras; ya no hay salvación!

PIPO.—Me lo temo, Pipa. ¡Ay, si pudiera desatarme! (*Hace esfuerzos.*) ¡Quia! ¡Imposible! Estamos perdidos.

PIPA.—¡Qué horror, mi amo! Sólo nos quedan diez minutos de vida.

PIPO.—Si yo no fuera un héroe creo que lloraría.

PIPA.—(*Llorando.*) Y yo también, si no fuera una heroina, lloraría; pero como lo soy, no lloro...

PIPO.—¡Ay, mi pobre Pipa: ni siquiera puedo darte un último abrazo.

PIPA.—Mira, mi amo, mira qué tristes se han puesto nuestros amiguitos.

PIPO.—(*Al público.*) Adiós, Adiós. (*Suenan unos golpecitos en la ventana y aparece la* ABEJA.)

ABEJA.—¡Pipo! ¡Pipo!

PIPO.—¿Quién me llama?

ABEJA.—Soy yo, la Abeja; vengo de parte de los bichitos del bosque para decirte que vamos o intentar salvaros.

PIPA.—¿Salvarnos? ¿Cómo?

PIPO.—Pero si sólo nos quedan ya siete minutos...

ABEJA.—¡Ya lo sé! Pero es que nuestro compañero el ratón está abriendo un boquete en la pared para entrar y roer vuestras cuerdas con sus dientes. ¿No le oís? Escuchad. (*Pausa. Se oye el ruidito del ratón.*)

PIPO.—Sí, le oigo, pero ya es tarde. No llegará a tiempo. (*Caen unas piedras y por el hueco entra el* RATÓN.)

RATÓN.—¡Ya estoy aquí!

PIPO Y PIPA.—(*A una.*) ¡Ya está aquí!

ABEJA.—No pierdas un segundo, ratoncito, qué quedan pocos.

RATÓN.—(*Colocándose detrás de Pipo.*) Ya empiezo mi labor.

PIPA.—¡Ay, date prisa, que sólo tenemos cinco minutos!

PIPO.—No le hagas hablar, Pipa, que está trabajando con los dientes.

ABEJA.—Corro a darles a los demás la noticia de que ya ha entrado el ratón. (*Desaparece.*)

PIPA.—¡Ay, que ya ha pasado otro minuto!

PIPO.—¡Dios mío! ¡No dará tiempo!

PIPA.—Hay que ver lo de prisa que corre ese reloj.

RATÓN.—¡Ay, que se me ha roto un diente!

PIPA.—Trabaja con los que te quedan, ratoncito de mi alma.

PIPO.—En cuanto yo esté libre me precipito y te desato a ti, Pipa.

PIPA.—¡Si no te va a dar tiempo! ¡Si son ya las seis menos un minuto!

PIPO.—Hasta que dé la última campanada no cae la piedra.

PIPA.—¡Ay, que va a sonar. (*Suena la primera campanada.*)

PIPO.—Aún quedan cinco campanadas. (*Suena la segunda.*) Digo, cuatro.

PIPA.—Estamos perdidos. (*Suena la terecera.*)

PIPO.—¡Pronto, ratón, pronto! (*Suena la cuarta.*)

PIPA.—¡Ay, que cae! ¡Ay, que nos mata! (*Suena la quinta.*)

RATÓN.—¡Ya!

PIPO.—¡Ah! (*Se levanta de un salto, toma a Pipa y la arrastra con silla y todo. En este preciso instante suena la última campanada, se dispara la pistola, se mueve la navaja y cae la piedra con un ruido impresionante.*)

PIPO Y PIPA.—¡Salvados! ¡Estamos salvados!

RATÓN.—¡Salvados! ¡Están salvados!

Pipo.—¡Abrázame, Pipa!

PIPA.—No puedo. (*Pipo la desata y se abrazan los tres.*)

PIPO.—Y ahora huyamos por el boquete que ha abierto nuestro salvador, el ratoncito.

LOS TRES.—¡Vamos, vamos!

TELÓN



CUADRO X

"EL TRIUNFO DEL RATONCITO"

A telón corrido

(*Aparecen en escena la* ABUELITA, CIGARRA, HORMIGA, ESCARABAJO, GUSANO *y* GRILLO *rodeando a la* ABEJA.)

TODOS.—Cuenta, cuenta cómo ha
sido,
que nos tienes sin sentido.

ABUELA.—¡Anda, van a contar un cuento! A mí me gustan los de hadas y princesas. A ver, a ver si es bonito.

ABEJA.—Pues veréis.

Nuestro amigo el ratón,
con sus uñas y dientes de acero,
en el muro del gran torreón
abre un agujero.

TODOS.—(*Repitiéndose unos a otros como un eco.*) Abre un agujero..., abre un agujero..., abre un agujero...

ABEJA.—¡Cómo araña nuestro ra-
[toncito!
El trabajo le cansa y le
[agota.
¡Cómo suda! ¡Por cada
[pelito
le cae una gota!

TODOS.—(*Como antes.*) Una gota..., una gota..., una gota...

ABEJA.—Pero él sigue su rudo tra-
[bajo
sin pararse ni a echar un
pitillo.
El boquete se alarga ha-
[cia abajo.
¡Viva el ratoncillo!

TODOS.—(*Con entusiasmo.*) ¡Vivaaa!

ABEJA.—¡Qué bonito cuento! Ahora uno de ladrones!

CIGARRA.—Dime, Abeja: ¿tú crees que los habrá salvado?

ABEJA.—¡Ay, Cigarrita, eso ya no lo sé! En cuanto vi que el ratón penetraba en la cueva vine corriendo a daros la noticia; pero no sé si habrá llegado a tiempo de impedir que la piedra cayese y. . .

ESCARABAJO.—Oigo pasos. ¡Escuchad! (*Todos se inclinan con la mano en la oreja.*)

GUSANO.—¡Son ellos! ¡Son Pipo y Pipa!

CIGARRA.—¡Se han salvado!

TODOS.—¡Qué alegría!

ESCARABAJO.—¡Ya llegan! ¡Ya están aquí! (*Entran* PIPO *y* PIPA *con el* RATÓN. *Todos los rodean, los abrazan, los estrujan gritando*: Enhorabuena.)

PIPO.—¡Le debemos la vida al ratón. Pido un aplauso para el ratón.

TODOS.—¡Un aplauso para el ratón! (*Todos aplauden a compás.*)

CIGARRA.—Pero ¿y Caperucita? ¿Es que has renunciado a salvarla, Pipo?

PIPO.—¿Yo renunciar? ¡Jamás!

TODOS.—¡Ah!

PIPO.—Pero sería temeridad inútil intentarlo estando sus guardianes en el castillo y sobre aviso. Tengo un plan para alejarlos.

TODOS.—¿Cuál? ¿Cuál? ¿Cuál?

PIPO.—Es muy sencillo. Gurriato y los tres soldados a estas horas deben de haber notado nuestra fuga. Seguramente no le dirán nada al lobo para que no les riña y saldrán en nuestra persecución.

PIPA.—¡Ay, Dios mío, qué miedo!

PIPO.—Nosotros nos vamos a casa del mago Carrasclás...

PIPA.—Eso, eso; a divertirnos y a pasarlo bien.

PIPO.—Nada de eso. Nos vamos para que esos cuatro malvados, siguiéndonos la pista, vayan también. Y mientras el mago los atrae a su casa y los retiene con sus brujerías, nosotros nos volvemos al castillo y salvamos a Caperucita.

PIPA.—Pero, ¿y si está el lobo?

PIPO.—Pues si está el lobo luchamos con él, que no sería este el primer monstruo que yo me metiera en el bolsillo. (*Fieramente.*)

TODOS.—¡Bravo! ¡Así se habla!

PIPA.—Y así también se queda uno sin narices, mira éste.

RATÓN.—Todo eso está muy bien; pero yo me he quedado sin un diente. ¡Ji, ji!

ABEJA.—¿Qué te has quedado sin un diente, ratoncito?

TODOS.—¿Cómo ha sido eso?

PIPO.—Se lo partió cuando roía las cuerdas que nos sujetaban.

ABUELA.—¡Bien empleado! ¡Por golosón!

CIGARRA.—Propongo una cosa.

TODOS.—¡A ver, a ver!

CIGARRA.—Que abramos una suscripción pública y entre todos le compremos al ratoncito un diente de oro.

TODOS.—¡Sí, sí!

PIPO.—Muy bien; pues id echando en mi gorro cada uno lo que tenga.

HORMIGA.—Ahí va un centimito.

CIGARRA.—Ahí va un ochavito.

ESCARABAJO.—Ahí va un cuartito.

ABEJA.—Yo pongo un realito.

GUSANO.—Y yo un billetito.

PIPO.—¿Y usted, abuelita?

ABUELA.—Yo, esta carabita.

PIPO.—Ya está. Lo que falta lo pondremos entre mi perrita y yo.

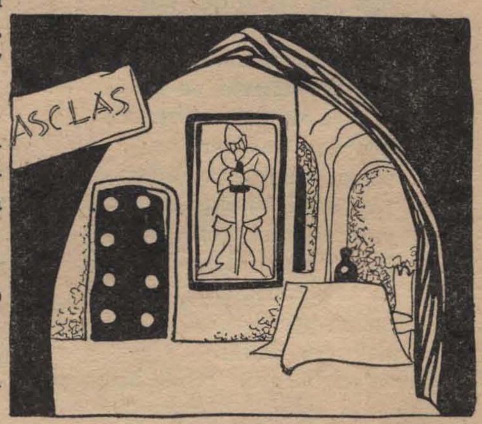
TODOS.—¡Bravo, bravo!

CIGARRA.—Llevemos en hombros al ratoncito. (*Entre todos llevan al hombro al ratoncito.*)

PIPO.—¡Viva el ratoncito!

TODOS.—¡Vivaaaaa!

TELÓN



CUADRO XI

"LA CASA EMBRUJADA"

Interior de la casa del mago; un retrato que representa un señor de la Edad Media. Mesa con mantel muy largo y el cubierto puesto.

(*Aparece sola en escena la mujer del mago,* Doña Petronila, *que es una vieja feísima, muy sorda y con muy mal genio.*)

Petronila.

Ya estoy harta, ya estoy harta;
ya no puedo más,
porque mi marido
que, como es sabido,
es el mago Carraclás,
bueno por delante,
malo por detrás,
es un tigre, es un león,
y me da *ca* palizón
que tengo el cuerpo molido.
¡Qué hermosura de marido!
Si le veo frente a frente
y le encuentro sonriente,
le pido para una falda;
mas se me vuelve de espalda
y arma la de San Clemente.
¿San Clemente o San Quintín?
No me acuerdo; pero, en fin,
la que se arma es tan gorda
que hasta yo, que soy tan sorda,
oigo los gritos que doy.
Y sin ir más lejos, hoy
se ha armado una pelotera
porque estando en la escalera
le pisé un pie sin querer,
que hay que ver
cómo tengo esta cadera.
¡Ay, San Dimas! ¡Hay, San Blás!,
ya no puedo más.
Estoy hasta el moño
de don Carrasclás,
bueno por delante,
malo por detrás.

(*Entra el mago.*) ¿Qué horas de venir son estas, sinverguenza?

Mago.—Mi adorada mujercita: no te enfades y ven a mis brazos, tesoro.

Petronila.—¿Qué dices?

Mago.—(*Gritándole al oído.*) Que vengas a mis brazos, tesoro.

Petronila. — ¿Cómo que es temprano? ¡Te lo parecerá a ti! ¡Es tardísimo, tardísimo, tardísimo!

Mago.—No te enfades tú, preciosa. (*La abraza.*)

Petronila.—(*Aparte.*) Vaya, viene de buen humor. Aprovechemos la ocasión. Oye: ¿cuándo me vas a llevar al teatro?

Mago.—Cuando tú quieras.

Petronila.—¿Qué dices, que sí o que no?

Mago.—¡(*Afirmando con la cabeza.*) Que sí, que sí, que sí.

Petronila.—¿Y me comprarás unos zapatos de charol?

Mago.—(*Con la cabeza.*) Sí, sí, sí.

Petronila.—¿Y un gorro con muchos lazos?

Mago.—Sí, sí, sí.

Petronila.—¿Y un galapaguito? ¿Y un jersey de punto? ¿Y una patinete? ¿Y un jamón con chorreras? ¿Y un paraguas? ¿Y...?

Mago.—¡Basta! (*Se vuelve.*) Abusona, ¿me quieres arruinar, cara de bruja, rebruja?

Petronila.—¡Ay, que se ha vuelto! ¡Ay de mí!

Mago.—¡Sí, ay de ti porque te voy a romper las costillas!

Petronila.—¿Qué dices, que no te oigo?

Mago.—¡Ah! Conque no me oyes. Pues me vas a sentir. ¡A ver, mi garrote!

Petronila.—¡Ay, ay, ay, que me quiere matar!! (*Suenan golpes en la puerta*).

Mago.—(*Volviéndose.*) Petronila, preciosa, han llamado. (*Va a la puerta.*) ¿Quién es?

Petronila.—¡Anda éste! Pero ¿qué le pasa?

Voz de Pipo.—Abra usted, señor de Carrasclás, que somos Pipo y Pipa.

Mago.—(*Muy contento.*) Si son mis invitados. ¡Qué alegría!

PETRONILA.—¿Qué dices?; ¡Qué me marche de esta casa? ¡Ah, miserable! ¡No me iré sin sacarte los ojos! (*El Mago abre y entran* PIPO *y* PIPA.) Anda, si tenemos visita.

MAGO.—¡Pasad, pasad! Os esperaba. Ya creí que no veníais. Petronila: te presento a mis amigos Pipo y Pipa, que son unos héroes muy famosos. (*Pipo y Pipa se inclinan.*)

PETRONILA.—¿Cómo?

MAGO.—Que son Pipo y Pipa...

PETRONILA.—¿Que te duele la tripa? Te habrás atracado de tomate.

PIPA.—Pero, mi amo, ¿tú has visto qué señora más rara?

PIPO.—Señor Carrasclás: yo tengo que pedirle a usted un gran favor.

PETRONILA.—¿Lo ves cómo dicen que estás muy mal educado? Si es que no tienes mundo; eres un palurdo, un groserote, un...

MAGO.—Perdón, amigo Pipo. Mientras no me quite esta pelma de encima no podremos hablar. Anda, rica, vete a preparar la comida.

PETRONILA.—¿Que yo te quito la vida?

MAGO.—¡No! ¡Que ya es hora de comer!

PETRONILA. — ¡Ah! ¿Qué esta noche va a llover? Es posible. (*Los tres hacen señas de comer con la mano.*) ¡Acabáramos! Pues haberlo dicho antes. Ea, me voy a la cocina. (*Hace una reverencia muy ridícula y desaparece.*)

MAGO.—¡Uf! Ahora dime, amigo Pipo, qué es lo que deseas de mí.

PIPO.—Mire usted, señor Carrasclás: me vienen persiguiendo los tres soldadotes y el criado del lobo Tragalotodo, y yo quería que usted los atrajera hacia acá y los retuviera en esta casa unas horas, porque necesito entrar en el castillo sin que ellos estén.

MAGO.—Pues eso es muy fácil. Voy a hacer que se desencadene una gran tormenta, y como esta es la única casa de estos contornos tendrán que venir a guarecerse aquí, y en cuanto lleguen ya sabré yo retenerlos con mis artes de brujería para que no puedan moverse de aquí hasta que a mí me dé la gana.

PIPA.—¿Y cómo va a hacer eso, señor Carrasclás?

MAGO.—Ahora mismo lo veréis. (*Se coloca en el centro de la escena con los brazos etxendidos y dice con voz solemne.*)

Que llueva, que llueva,
la Virgen de la Cueva.
Cada cosa a su tiempo y los nabos
[en adviento.
¡Que haga viento!
Suenen truenos y caigan rayos mil
cual si estuviéramos en abril.

(*En seguida se oye llover, truenos, viento, etc.*)

PIPA.—¡Qué barbaridad! ¡Qué manera de llover! ¡Este señor debía ser fabricante de paraguas!

MAGO.—Ahora voy a embrujar esta habitación.

Ratapín, ratapín, ratapón,
que quede embrujada esta ha-
[bitación.

(*Todas las cosas se mueven y luego se quedan quietas.*)

PIPA.—¡Au, qué miedo!

MAGO.—No; si es que dicen que sí, que ya está todo embrujado.

PIPO.—¡Ah, vamos!

MAGO.—Ahora tengo que atraerlos. (*Se coloca como antes.*)

Ratapú, ratapí, ratapá.
Gurriato aquí se acercará,
Pifpaf hasta aquí llegará,
con Catapún aquí llamará,
Y con ellos Patatrás entrará.
Ratapú, ratapí, ratapá.

(*Suenan golpes en la puerta. El mago se vuelve hacia los otros con voz natural.*) Aquí los tenemos ya.

PIPO.—Conviene que no nos vean en seguida porque se asustarían y echarían a correr.

PIPA.—Eso, eso. Mejor será que no nos vean... por lo que sea.

MAGO.—Pues pasemos aquí al lado. (*Vanse los tres por la lateral. Vuelven a llamar. La puerta se abre sola.*)

PIFPAF.—(*Entrando.*) ¡Qué tormenta! Menos mal que hemos encontrado esta casa donde refugiarnos.

GURRIATO.—¡Anda, si no hay nadie!

CATAPÚN. (*Entrando.*) Pues ¿quién nos habrá abierto la puerta?

PATATRÁS.—(*Entrando.*) Se habrá abierto sola.

PIFPAF.—Si que es raro. (*La puerta se cierra sola con ruido impresionante. Los tres se sobresaltan.*)

PATATRÁS.—Se ha cerrado sola también.

CATAPÚN.—Será el viento.

PIFPAF.—Bueno, hay que ver la faenita que nos ha hecho ese condenado Pipo. Mira tú que escaparse.

GURRIATO.—Como se entere el Lobo nos monda.

CATAPÚN.—O nos come sin mondar, con pellejo y todo.

PATATRÁS.—Hay que encontrar a los fugitivos.

GURRIATO.—Cualquiera sale con este tiempecito.

PIFPAF.—Vamos a descansar hasta que escampe.

CATAPÚN.—Y de paso comeremos, que yo tengo hambre.

LOS OTROS TRES.—Y yo, y yo, y yo.

PATATRÁS.—Pues que nos sirvan una buena comida. Esta casa debe de ser una posada.

PIFPAF.—Llamaremos como se llama en las posadas. ¡Ah de la casa!

VOZ.—(*Lúgubre.*) ¡Aaaaaah! (*Los cuatro se sobresaltan.*)

CATAPÚN.—¿Habéis oído?

PATATRÁS.—Debe de ser el eco.

CATAPÚN.—No contesta nadie.

PATATRÁS.—No se oye nada. (*Suena un trueno tremendo. Los cuatro se sobresaltan.*)

GURRIATO.—Es la tormenta.

PIFPAF.—¡Anda, si la mesa está puesta!

CATAPÚN.—Y hay cosas ricas.

PATATRÁS.—Pues ¿qué esperamos? A comer. (*Se van a sentar los cuatro, pero cada silla se aleja y caen al suelo. Se levantan mirándose muy asustados y, sujetando las sillas, se sientan con mil precauciones.*)

PIFPAF.—¡Huy qué gusto! ¡Un pollo asado! (*Lo va a agarrar y el pollo vuela.*)

CATAPÚN.—¡Arrea! ¡Pues no estaba vivo! (*El pollo baja y se pasea por los aires.*)

GURRIATO.—¡Ya baja! ¡Ya baja! (*Se levantan los cuatro y corren detrás del pollo. Cuando Gurriato va a cazarlo, el pollo desciende al suelo y Gurriato cae cuan largo es. El pollo baila y desaparece por los aires.*)

PIFPAF.—Está visto que aquí no se puede comer, ¡ea!

CATAPÚN.—Pues bebamos.

PATATRÁS.—Eso, eso, a beber y a apurar las copas del licor. (*Se vuelven a sentar. La mesa empieza a andar y se va al otro extremo del escenario. Todos las siguen con sus sillas; se sientan; pero la mesa vuelve donde estaba. Todos vuelven y la mesa se levanta y se pone a bailar. Todos intentan sujetarla gritando.*)

TODOS.—¡Eh, eh, no te escapes! ¡Quieta! (*La mesa desaparece bailando.*)

CATAPÚN.—A mí esta casa me da mala espina.

PATATRÁS.—Sí; yo empiezo a notarle algo raro.

GURRIATO.—Yo tengo miedo.

TODOS.—¡Vámonos, vámonos! (*Van hacia la puerta, pero al retrato le crecen los brazos y dice con voz terrible.*)

RETRATO. Atrás, atrás.
Si das un paso más,
me las pagarás.

(*Todos vuelven gritando al centro de la escena. Entonces, de arriba descienden cuatro aros que caen sobre ellos inmovilizándoles los brazos.*)

TODOS.—¡Ay, qué es esto! ¡Ay, que no me puedo mover!

VOZ DEL RETRATO.—(*Que agita los brazos.*)

Ya que no os podéis mover,
a palos os voy a moler.

(*Cae de arriba un enorme garrote que les pega mientras ellos gritan y corren de un lado para otro sin poder mover los brazos. Al fin caen al suelo rendidos y molidos. Entran* PIPO *y* PIPA.)

PIPO.—¡Hola, amigos!

LOS CUATRO.— ¡Pipo!

PIPO.—Yo, sí. Y ahora me toca a mí reírme de vosotros; pero como yo soy un héroe, soy magnánimo y no os mato. Me basta con daros esta lección, y mientras os quedáis ahí quietecitos yo me voy al castillo a salvar a Caperucita.

PIPA.—Buena ensalada de palos, ¿eh? ¡Que os aproveche! (*Se acerca y ladra.*) Guau, guau. (*Vanse riendo Pipo y Pipa. Los cuatro se quedan berreando ruidosamente.*)

LOS CUATRO.—¡Ju, ju, ju!

TELÓN



CUADRO XII

"PIPO BOXEA CON EL LOBO TRAGALOTODO"

Interior de la casa del lobo. En el fondo, a modo de puerta hay una reja practicable.

(*Aparece* LOBO.)

LOBO.—¡Gurriato! ¡Gurriato! ¿Dónde se habrá metido? ¡A ver si me sirven la comida, que tengo hambre!... Y hoy hay buen almuerzo y rico postre, dulce y fresco. ¡Qué queso, ni qué fruta, ni qué pasteles! Mejor que todo eso: ¡la Caperucita! ¡Huuuy! ¡Sólo de pensarlo se me hace la boca agua! ¡Hola, que venga mi tropa y me sirva al punto la sopa!... ¡Pifpaf! ¡Catapún! ¡Patatrás! ¿Qué es esto? ¿No contestan? ¡Ah! Se habrán ido por ahí de paseo. Cuando vuelvan les corto las orejas a todos. Pero ahora tengo hambre, un hambre de lobo... ¿Qué hago yo? Me comeré para hacer boca alguno de esos niños. (*Por el público.*) ¡No, caray, que hay muchos papás, y mamás, y niñeras... ¡Ah, ya está! Me comeré a mi prisionera

en seguida en lugar de dejarla para para postre. (*Va a la reja y abre.*) Ven acá, preciosa.

CAPERUCITA.—(*Saliendo.*) ¿Qué quiere usted, señor Tragalotodo?

LOBO.—¡Toma! ¡Comerte! ¡Mira ésta!

CAPERUCITA.—Pero ¿me va usted a comer, señor Lobo?

LOBO.—Y que va a ser ahora mismo, con caperuza y todo.

CAPERUCITA.—¡Ay, señor Lobo, no me coma usted! Déjelo para más tarde, cuando crezca y engorde. Mire usted que soy muy chiquitita y muy delgadita.

LOBO.—¡No me importa! A buen hambre no hay pan flaco.

CAPERUCITA.—Si no va usted a tener conmigo apenas para un bocado.

LOBO.—Pero ¡qué bocado más rico!

CAPERUCITA.—Tenga usted compasión de mí.

LOBO.—¿Compasión yo, un lobo? ¡No sabes lo que te dices! ¡Ja, ja, ja!

CAPERUCITA.—¡Ay, Dios mío! (*Llora.*) ¡Ay, ay, ay!

LOBO.—No llores, estúpida, que no me gusta la comida salada. Ven acá. (*Caperucita hace que no con la cabeza.*) ¿Que no? Pues iré yo a pillarte. (*Va a agarrarla y Caperucita huye gritando.*)

CAPERUCITA.—(*Huyendo.*) ¡Ay, que me agarra! ¡Ay, que me agarra!

LOBO.—Pero ¿te quieres estar quieta? (*Caperucita hace que no.*) ¿Cómo que no? Pues ahora verás. (*Pega un salto, pero cuando alarga la mano, Caperucita se desliza por debajo de su brazo y huye al otro extremo.*) Caramba, lo que corre esta criatura. ¿Cómo la agarro yo? (*Al público.*) La voy a engañar. (*A Caperucita.*) ¡Tonta, si era una broma! Si no te voy a comer.

CAPERUCITA.—¿De verdad que no? ¡Qué alegría!

LOBO.—Puedes estarte tranquilita y quietecita que no te como.

CAPERUCITA.—Entonces déjeme usted marcharme, señor Lobo, y volverme al bosque,
a mi casita,
con mi abuelita,
que es muy viejecita
y me necesita
porque está chifladita.

LOBO.—¡Mira qué monadita! Sí, rica; no faltaba más. Te dejaré volver al bosque. (*Se va acercando.*) Además, como te quiero mucho te regalaré una muñeca.

CAPERUCITA.—¿Sí? ¿Una muñeca que cierre los ojos?

LOBO.—Los cerrará. (*Se acerca otro paso. Al público.*) Ya es mía.

CAPERUCITA.—¿Y dirá papá y mamá?

LOBO.—(*Acercándose un paso a cada palabra.*) Dirá papá..., y mamá..., y cuñado..., y suegra..., y toda la parentela.

CAPERUCITA.—¡Qué bueno es usted, señor Lobo!

LOBO.—¿Verdad que sí, rica? (*Al decir esto da un paso más. Ya está junto a ella y la atrapa.*) ¡Ya te atrapé!

CAPERUCITA.—(*Grito de sorpresa y terror.*) ¡Ay!

LOBO.—Ya no te me escapas.

CAPERUCITA.—¡Ay, que me come! ¡Socorro! ¡Auxilio!

LOBO.—Sí, sí; grita, grita. ¿Quién te va a oír tonta? (*Abre una boca enorme. En este instante preciso surge Pipo por la ventana y salta a la habitación.*)

PIPO.—¡Yo! (*Avanza resuelto, sable en alto.*) ¡Atrás!

LOBO.—¿Qué es esto? (*Se vuelve.*) ¡Pipo! (*En su sorpresa suelta a Caperucita, que aprovecha la ocasión para huir y refugiarse en un rincón.*)

PIPO.—Yo, sí, que vengo a salvar a Caperucita, malvado.

LOBO.—¡Bah! ¿Qué puede tu espada de madera contra mis colmillos, infeliz?

PIPO.—No, ¿eh? Pues ni siquiera de mi espada necesito. Mira. (*Tira su espada.*) Me basta con mis puños para vencerte. En guardia, lobo Tragalotodo. (*Se pone en posición de boxear y empieza el combate. Pipa ha aparecido en la ventana y asiste como espectadora.*)

PIPO.—(*Dando al lobo un puñetazo que le hace tambalearse.*) Encaja ese directo.

PIPA.—(*Aplaudiendo.*) ¡Bravo! ¡Bravo!

LOBO.—Sí, ¿eh? Pues toma, toma. (*Se golpean furiosamente. Pipo cae.*)

PIPA.—¡Ay, ay!, que no vale, que ha sido un golpe bajo.

LOBO.—Allá voy. (*Se precipita sobre Pipo, caído, pero cuando le va a pegar, Pipo se levanta y se abalanza sobre él.*)

PIPA.—(*Entusiasmada.*) ¡Duro con él, mi amo! ¡Ole ahí, valiente!... ¡Ya es tuyo!... (*Al fin el Lobo cae y no se mueve. Pipa salta dentro, cuenta como los árbitros y levanta el brazo de Pipo vencedor. Los tres saltan y gritan en torno al Lobo. En este momento se enciende la luz en la sala y por el patio de butacas entran todos los personajes de la obra. Los bichitos del bosque traen atados a* PIFPAF, CATAPÚN, PATATRÁS *y el infame* GURRIATO. *Y todos gritando, unos con alegría y otros con rabia, suben al escenario. Se colocan en fila. Pipo avanza y dice.*)

PIPO.—Colorín, colorado, aplaudid si os ha gustado. (*Y todos cantan alegremente.*)

Aplaudidnos mucho, buenos ami- [guitos,
y nos quedaremos todos contenti- [tos.
que turururururú, que turururururú,
que turururururú, que turururururú.

TELÓN

FIN DE LA COMEDIA



DIBUJOS DE
ANTONIO MERLO



POESÍA INFANTIL

LA MADRE DE LOS PÁJAROS

En una de las torres de Nuremberg, la antigua
ciudad de los milagros,
hace más de cien años que trabaja
La Madre de los Pájaros.
Su cuerpo no es más grande que una mano de niño,
y lo viste con plumas de paloma.
Tiene un nido debajo la campana
que a la vieja ciudad canta las horas.
Aprendamos la historia de esta rara
viejecita sonriente y juguetona,
que hizo todos los pájaros del mundo
con palabras hermosas.
Y sabremos entonces que en su nido
van cayendo al sonar de la campana,
convertidas en pájaros cantores,
las hermosas palabras.

—o—

EL SAPITO GLO GLO GLO

Nadie sabe donde vive.
Nadie en la casa lo vio.
Pero todos escuchamos
al sapito: glo... glo... glo...
¿Vivirá en la chimenea?
¿Dónde diablos se escondió?
¿Dónde canta, cuando llueve,
el sapito Glo Glo Glo?
¿Vive acaso en la azotea?
¿Se ha metido en un rincón?
¿Está abajo de la cama?

¿Vive oculto en una flor?
Nadie sabe donde vive.
Nadie en la casa lo vio.
Pero todos lo escuchamos
cuando llueve: glo... glo... glo...

—o—

EL NUDO

Para acordarte de algo lindo
no hagas un nudo en el pañuelo,
porque el recuerdo que así guardas
los has lastimado al retorcerlo.
Y vendrá un día, ya verás,
que aprovechando tu silencio,
pondrán un nudo en tu garganta,
para vengarse, los recuerdos.

—o—

EL AVARO, EL LAGARTO Y EL SOL

—Yo soy un viejo colorado.
Soy narigudo y barrigón.
Unos me llaman El Avaro
Otros me llaman El Ladrón.

Soy alto y flaco. Mi barriga
parece un trompo en un piolín.
No hay quien me vea y no se ría.
Tilín, tilín.

—o—

LA TORRE DEL TESORO

El que vaya a Nuremberg,
la ciudad de las muñecas,
no se olvide de subir
por las altas escaleras.
Porque en una de las torres
dejó al morirse, una vieja,
un tesoro incalculable

de resortes y de ruedas,
cornetines y matracas
y caballos de madera.
Y el que encuentre ese tesoro
que en secreto lo mantenga,
porque entonces nadie ya
contaría la historieta,
la historieta del tesoro
que se busca y no se encuentra.
Pues mucho vale el tesoro
que está en la torre secreta,
pero vale más aún
la gracia del que lo cuenta.
Sobre todo si al final,
con modestia o sin modestia,
se dice: Yo soy un tonto;
que cuente un cuento la abuela.

——o——

LA TORRE DEL AMOR

Para ser contado en un día de lluvia

Voy a contarles la historieta
del gran gigante Mundoamor.
A sus espaldas va una bolsa.
Dentro la bolsa lleva el Sol.

Ha de llevarlo al horizonte.
Ha de soplarlo y lo inflará.
Ha de pegarle con la mano,
y el Sol del día subirá.

E irá rodando por el cielo.
Y cuando ya no pueda más,
irá bajando. Y el gigante
dentro la bolsa lo pondrá.

Y tras el Sol saldrá la Luna,
que también lleva Mundoamor.
Y tras la Luna, cuando baje,
ha de salir de nuevo el Sol.

——o——

Iba de puerta en puerta, con su jaula a la espalda,
el vendedor de pájaros cantores:
—¡Vendo pájaros ciegos! ¡Vendo pájaros ciegos!
Y a Juan no le faltaban nunca los compradores.

Los cazaba en el campo; les pinchaba los ojos
con un clavo punzante que doraba en el fuego;
y como por milagro brotaban las canciones
que Juan, lleno de orgullo, paseaba por el pueblo.

Al cabo de los años le halagó la riqueza.
Y cuando socorría a los pobres, afirmaba
que nada hace más grande la bondad de los hombres
que llevar muchas penas a la espalda.

———o———

JOSÉ SEBASTIÁN TALLON
De las Torres de Nuremberg



EDUCACIÓN FUNDAMENTAL [1]

Un número dedicado a la campaña de alfabetización

Los cuatro primeros artículos de este número tienen un tema común: la organización y el financiamiento de las campañas de alfabetización.

El número 2 del volumen IX (1957) publica una serie de artículos sobre la naturaleza y la función de la educación fundamental, principalmente en relación con los planes de desarrollo general. En esos primeros artículos se estudiaba la relación de la educación fundamental con problemas como el desarrollo de la comunidad, la enseñanza de los problemas sanitarios, la extensión agrícola, las relaciones entre los diferentes ministerios y las autoridades dependientes de ellos, así como la forma en que se da la educación fundamental, por medio de equipos, centros, escuelas, etc. La presente serie de artículos puede considerarse como una ampliación del contenido de los que aparecieron en el número 2 del volumen IX, referente a algunos de los aspectos del problema.

Los cuatro artículos se han escogido cuidadosamente, no sólo por corresponder a cuatro regiones geográficas distintas (con el artículo sobre Jordania en cierto modo como complemento) sino por reflejar además cuatro casos característicos. El artículo sobre Uruguay describe una campaña organizada y costeada con carácter privado, el de Nigeria un esfuerzo regional estrechamente ligado al desarrollo de la administración local, el del Dr. Deshpande trata de una situación en la que los planes nacionales deben enmarcarse en una estructura federal, y, a un nivel inferior, en una organización administrativa que entraña actividades de otras autoridades oficiales y el ejemplo de España expone la colaboración entre dos ministerios y el trabajo con el personal docente y las autoridades municipales en la esfera local.

No es fácil deducir de estos ejemplos conclusiones generales, excepto la de que la estructura orgánica y financiera es inevitablemente, en cada caso, un reflejo de las tradiciones y aspiraciones políticas, administrativas y sociales. Si bien podría haberse previsto por anticipado esa conclusión, vale la pena comprobarla, pues se encuentran en cada caso elementos que indudablemente pueden equipararse con las condiciones existentes en otros lugares.

SUMARIO

1 Boletín trimestral del Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina. Patzcuaro, Michoacan. México.

tivos de la organización de campañas de alfabetización en la India, por *A. R. Deshpande.* — La organización de la lucha contra el analfabetismo en Marruecos, por *A. Lakhdar.* — El maestro de escuela rural y la educación fundamental: un experimento en Jordania, por *Fakher Akil.* — La formación del personal de desarrollo de la comunidad para la selección y el empleo de los medios auxiliares visuales, por *T. R. Batten.* — Empresas de la juventud patrocinadas por la Unesco: educación fundamental en las Islas del Pacífico.



"Mineros Jujeños"
por ENRIQUE FERNANDEZ CHELO

(Litografía 0,80 x 0,40)

LA EDUCACIÓN DE ADULTOS

MEDIOS ESPECIALES DE ESTUDIO

Comisión Nacional Checoeslovaca de la Unesco

Un aspecto importante del sistema de educación de Checoeslovaquia, son los programas de educación de adultos; que facilitan a éstos una mejor formación cultural, sin que para ello tengan que interrumpir las actividades de su trabajo o profesión. Gran atención y esmero dedican a la organización y aplicación de esos programas, tanto los organismos oficiales como la población en general.

Así se ha podido observar que, en los años que han seguido a la guerra, ha aumentado notablemente la matrícula de adultos en los cursos de enseñanza general, profesional o universitaria. También adquieren mayor desarrollo y se extienden a nuevas materias las clases vespertinas y los cursos para alumnos externos organizados en ejecución de esos programas. Todo ciudadano tiene así la posibilidad de hacer efectivo el derecho a la educación que le garantiza la Constitución del 9 de mayo de 1948.

En los primeros años que siguieron a la última guerra, la mayoría de los adultos que cursaban estudios eran los que anteriormente no habían podido hacerlo por falta de medios económicos, o por haberse visto obligados a interrumpirlos, por haberse clausurado las universidades checoeslovacas durante los años de ocupación. Sin embargo, el desarrollo sin precedentes de la economía y de la industria exigió bien pronto gran número de especialistas altamente calificados, y paralelamente fue aumentando la matrícula en los cursos para adultos. Las disposiciones adoptadas por el régimen democrático popular en materia económica y social libraron a los trabajadores del temor de la miseria y de la inseguridad; así pudieron consagrar sus energías a mejorar su formación general y especializada, para ampliar los horizontes y conocer mejor el mundo contemporáneo.

Ya en 1949, se organizaron los primeros cursos de preparación de los trabajadores adultos para los estudios universitarios.

En esos cursos de un año, durante los cuales los participantes vivieron en centros especialmente organizados para ese fin, jóvenes trabajadores y agricultores de talento, bajo la dirección de educadores experimentados, se prepararon para el examen de terminación de estudios secundarios, obteniendo el "Certificado de Madurez" imprescindible para el ingreso en la universidad.

Se les daban lecciones generales de las disciplinas que habían de cursar en la universidad, además de una buena formación básica. Aprobaron esos cursos, que se dieron cinco años, unas 6000 personas. La mayoría de los graduados prosiguieron sus estudios en las escuelas técnicas superiores, o en las universi-

dades; algunos, en la Escuela de Bellas Artes, o en una de las facultades de letras. Obtuvieron muy buenos resultados, tanto en sus estudios como en el ejercicio de sus nuevas profesiones. Durante sus estudios, disfrutaron de becas especiales, así como de un subsidio para los familiares que dependían de ellos. En su mayor parte, esta nueva *élite* de trabajadores volvió a las empresas donde trabajaban anteriormente, pero con puestos que exigían una preparación más especializada.

Enseñanza secundaria para adultos

Casi al mismo tiempo, se establecieron programas de estudios especiales en las escuelas, que proporcionaban una formación general (la de los antiguos colegios, que ahora son las escuelas secundarias de once años de estudios), a quienes desearan proseguir sus estudios sin tener que dejar sus empleos. El plan de estudios de esos cursos corresponde al de los tres últimos años de la escuela secundaria de once. Los estudios duran tres años, y el "Certificado de Madurez" que obtienen los que se gradúan a su término, les capacita para matricularse en la universidad o en un centro de estudios superiores. Las lecciones y conferencias comprenden 14 horas semanales, que, en general, se agrupan en tres sesiones vespertinas o nocturnas.

Se incluyen en el horario semanal otras cuatro para consultas sobre los diferentes estudios.

Para los alumnos adultos que habitan en distritos rurales, se organizan los cursos de tal suerte que los estudiantes puedan reunirse con sus profesores una vez por semana y consultarles, durante siete horas, acerca de los temas que hayan estudiado la semana anterior. Esos centros de consultas se establecen en las cabezas de distrito y en las ciudades más importantes de cada región.

En algunos casos, y cuando el número de los participantes lo justifica, se organizan en la misma fábrica o empresa. Las consultas tienen sobre todo por objeto orientar a los alumnos en lo que concierne a los métodos que mejor les puedan servir en su trabajo. La duración de esos cursos puede prolongarse o acortarse en un año, según los adelantos y las necesidades de cada alumno.

El Servicio Central de Consulta y de Metodología establece programas especiales para esos estudiantes; prepara y publica asimismo documentación pedagógica y material de enseñanza, para el personal docente de los programas de educación de adultos.

Las escuelas secundarias organizan también cursos para alumnos externos que trabajan de una manera totalmente independiente, a base de las indicaciones que se les da al comienzo de cada año escolar, y sólo dos veces al año van a la escuela para presentarse a los exámenes.

Además de los cursos ya mencionados, se dan en las escuelas secundarias cursos de un año, en los que pueden preparase para obtener su "Certificado de Madurez", los alumnos que ya posean ciertos conocimientos de las disciplinas exigidas.

También entidades comerciales y empresas industriales organizan clases nocturnas y cursos para alumnos externos, y se han creado además escuelas secundarias especiales para adultos, con su propio profesorado y dirección administrativa.

En esos cursos se matriculan tra-

bajadores procedentes de diversas ramas de la industria, en general con miras a capacitarse para cursar más tarde estudios universitarios.

Enseñanza Profesional:

Con arreglo a los mismos principios generales de educación de los trabajadores adultos, se ofrece una formación profesional en las escuelas profesionales y en los institutos pedagógicos. En las escuelas pedagógicas, la mayoría de los alumnos son externos, pues por lo general son maestros y personas empleadas en funciones docentes que desean perfeccionarse y obtener títulos profesionales más elevados.

El porcentaje más elevado de estudiantes adultos corresponde a las escuelas profesionales, donde los cursos nocturnos constituyen la forma de enseñanza más corriente para ellos. En dos años de estudios, adquieren una calificación básica para la profesión que hayan elegido, y después pueden cursar tres años más, una vez que hayan aprobado los dos primeros. Al término de ese ciclo de tres años de estudios, los estudiantes se presentan a los exámenes finales para obtener el "Certificado de Madurez". El ciclo de dos años de estudios puede cursarse ya en casi todas las ramas; el ciclo de tres años se da sobre todo en las escuelas industriales (mecánica industrial ,electrotecnia, productos químicos, vivienda y construcción, minas, artes gráficas) y en las escuelas de comercio, administración, contabilidad y servicios de secretaría.

También se han organizado cursos para alumnos externos en determinadas disciplinas, sobre todo de ingeniería. No se sabe si aumentará el número de esos cursos hasta abarcar otras materias; todo depende del número de alumnos que vayan matriculándose. Para crear una clase, se exige que haya quince alumnos, por lo menos.

En algunas escuelas profesionales, se dan cursos nocturnos de dos años, para personas que han aprobado los once años de estudios secundarios y que desean obtener más altas calificaciones en su profesión. Los estudiantes matriculados en esos cursos pueden examinarse de disciplinas adicionales, que se añaden a su "Certificado de Madurez".

El principal objetivo del plan de estudios en las escuelas de formación profesional, es el de perfeccionar a los estudiantes en sus respectivas profesiones. Entre las disciplinas de educación general, se atribuye especial importancia al estudio de la lengua y de la literatura del país.

En el ciclo de dos años, se consagra especial atención a la aplicación y eficacia práctica de los estudios; por ejemplo, en las escuelas donde se cursan estudios de secretaría, administración y contabilidad, se hacen resaltar las técnicas de contabilidad y administración económica.

En el ciclo de tres años, se estudian con mayor detenimiento las cuestiones teóricas, las matemáticas aplicadas y la mecánica, y en algunos casos se realizan análisis y estudios más minuciosos de complejas cuestiones económicas.

Para ayudar al personal docente, que lleva a cabo una labor dificilísima, especialmente en los cursos para alumnos externos, se ha creado, en Praga, un Servicio Central de Metodología, que prepara el material auxiliar de enseñanza, así como los programas de los diversos cursos.

La educación de Adultos en la esfera Universitaria

Como es cada vez mayor la especialización que se requiere en la actualidad para ejercer funciones importantes en la producción, en la economía, y en las instituciones de carácter social y cultural, ha sido preciso organizar programas de educación de adultos de nivel universitario. En casi todas las especialidades, se dan cursos que no imponen por lo general la asistencia a clases, excepto en medicina, bellas artes y artes industriales. La matrícula ha sido sobre todo elevada en las escuelas e institutos técnicos, para los estudios de ingeniería, construcción mecánica y electricidad, arquitectura y problemas de la vivienda. También se han organizado cursos de ese tipo en las facultades de silvicultura, geodesia y economía, en el Instituto de Tecnología Química, en el Instituto Universitario de Agricultura y en el Instituto de ingeniería ferroviaria y de minas.

En la Universidad, pueden cursarse en esa forma estudios de derecho, relaciones internacionales, filosofía, periodismo, biblioteconomía, geofísica, lengua y literatura rusa, así como los estudios de la escuela normal en todos sus niveles, es decir, la preparación para la profesión docente. En ciertos casos, se han organizado clases a última hora de la tarde, para las personas que trabajan en las cercanías de una facultad o escuela.

Esas clases han dado muy buenos resultados, pues permiten que los alumnos mantengan un contacto más estrecho con los profesores.

Algunos de los cursos de ese tipo que ofrecen las universidades exigen por parte del estudiante conocimientos bastante amplios de la disciplina cursada —sobre todo en filosofía, filología y ciencias naturales— para compensar de ese modo la falta de contacto directo con la universidad y el personal docente. En los colegios e institutos técnicos se han instituido cursos especiales, que permiten a los alumnos obtener un grado universitario en una esfera de muy alta especialización. Esos cursos tienen especial valor para los inventores y trabajadores que presentan proyectos técnicos o proponen mejoras prácticas a base de su experiencia en la producción; realizan sus estudios con arreglo a programas individuales, con la ayuda de asesores especialmente designados al efecto.

Antes de graduarse, tienen que aprobar el examen de Estado, y obtienen el grado de ingeniero en una disciplina muy especializada. Existen además, en las diversas facultades o institutos universitarios cursos que, sin ofrecer a los estudiantes una educación universitaria completa, les permiten mejorar sus calificaciones en la esfera particular de su trabajo.

Como norma general, los estudios de nivel universitario cursados sin asistir a las clases, o asistiendo a clases nocturnas, duran un año más que los estudios normales. Los planes de estudio y los programas son básicamente los mismos, excepto quizá en lo que se refieren a la distribución del material que debe estudiarse en un determinado período de tiempo. Los exámenes son idénticos.

En las facultades, colegios e institutos universitarios, se han creado departamentos especiales con objeto de dirigir los estudios externos y las actividades de los centros de consulta que funcionan en las cabezas de distrito o capitales de re-

gión y en las empresas industriales y comerciales. El personal docente está integrado exclusivamente por profesores, conferenciantes y auxiliares de universidad.

Cursos de breve duración

Se organizan también cursos de breve duración para adultos, mediante los cuales ingenieros y técnicos de las empresas industriales se mantienen al corriente de los últimos descubrimientos de la ciencia y de la tecnología, en la esfera de su especialización. Otros estudian materias especializadas con objeto de adquirir calificaciones más altas en su trabajo diario —contabilidad, planificación económica, estadística, etc.

Amplían así sus conocimientos teóricos y se perfeccionan en el análisis de los procesos técnicos que implican los diversos aspectos de su trabajo. Las personas que desean asistir a esos cursillos obtienen una licencia de sus empleadores. En general, los cursillos se dan en centros especiales, con régimen de in ternado.

Facilidades de estudio

Todos los trabajadores adultos que cursan estudios con arreglo a programas de educación de adultos, disfrutan de ventajas considerables relativas a su horario de trabajo. A los que estudian en cursos organizados en escuelas secundarias de once años de estudio o en las escuelas profesionales, se les conceden cuatro horas semanales, para dedicarlas a sus estudios. Perciben el sueldo íntegro y, antes de los exámenes, disfrutan, además, de dos días libres al año, con sueldo completo. Cuantos cursan estudios en esa forma tienen derecho a una semana adicional de vacaciones, no pagada, a fin de que puedan participar en los seminarios especiales que, cada verano, se organizan antes de la fecha de los exámenes. De esa manera, los estudiantes pueden hacer un repaso de sus asignaturas bajo la dirección de sus profesores, y aclarar cualquier duda que hayan podido encontrar en sus estudios. Antes de los exámenes finales en los diversos grados ,todos los estudiantes adultos están autorizados a tomar una quincena de vacaciones, no pagadas, con el fin de prepararse para el examen de "Certificado de Madurez". Durante esas vacaciones no pagadas, reciben una indemnización especial de sus empleadores.

El que los trabajadores puedan conseguir calificaciones más altas y una instrucción superior, no sólo redunda en beneficio de los interesados, sino también de la misma comunidad, y de un modo particular de la empresa en que trabajan. Por esa razón, es deber de los ministerios competentes, lo mismo que de las empresas comerciales e industriales y de los sindicatos, el garantizar a los estudiantes las mejores condiciones de trabajo y todas las facilidades posibles para cursar los estudios que les convengan. Deben incluirlos en turnos que les dejen tiempo libre para dedicarlo a los estudios, deben organizar conferencias apropiadas en las fábricas y empresas, las bibliotecas de las empresas deben poseer los libros y textos necesarios, etc. Una de las formas de ayuda a estudiantes adultos que ha dado muy buenos resultados, es el llamado "sistema de tutela", en virtud del cual, especialistas distinguidos ofrecen su dirección y orientación a un estudiante que trabaja en la misma em-

presa, y le ayudan con su asesoramiento, experiencia, etc.

Antes de matricularse un estudiante en los cursos de educación de adultos, debe sufrir un examen de ingreso. Si se trata de cursos en escuelas secundarias de once años de estudio, o en escuelas profesionales, el alumno tiene que demostrar que posee conocimientos básicos de las disciplinas que se enseñan en las escuelas secundarias de ocho años de estudio. Las personas que desean ingresar en cursos de nivel universitario, deben poseer su "Certificado de Madurez".

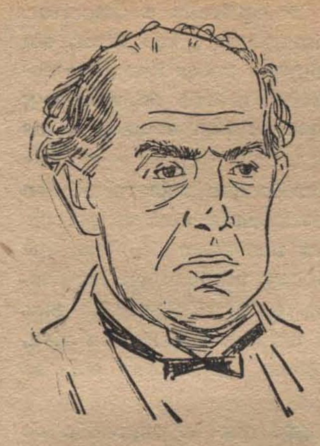
Es grande, y cada día aumenta, el interés que han despertado los programas de educación de adultos. En 1956, sumaban 52.000 los adultos que cursaban estudios de ese tipo.

A pesar de algunas deficiencias, los resultados han sido francamente satisfactorios. El principal problema con que se ha tropezado en todos los grados, consiste en que los métodos de enseñanza y la concepción misma de todo el programa de estudios se van cristalizando a base de la experiencia, de un modo por así decir empírico. El Ministerio de Educación y Cultura consagra en la actualidad profunda atención a esos problemas.



"La Tropilla"
por MAGDA PAMHILIS

(Aguafuerte 0,48 x 0,40)



Suplemento Escolar de EL MONITOR

ESCUELAS Y CAMINOS

En todas partes los gobiernos están obligados a dar al pueblo dos cosas que ellos no pueden darse siempre, caminos y educación pública, porque ni los ricos pueden construir un pedazo de camino, ni los pobres educar a sus hijos, y la sociedad tiene siempre necesidad de caminos generales y de educación general.

Sarmiento

"EL NACIONAL". Buenos Aires, 13 de diciembre de 1855

TRANSFORMACIONES DEL IDIOMA

Por experiencia sabemos todos que nuestra lengua no permanece inalterable. Cuando leemos a Cervantes nos sorprenden aquí y allá ciertas palabras o expresiones que no usamos ahora. Mucho más notamos los cambios que se han producido en el lenguaje si comparamos nuestra habla usual con la de los escritores de la Edad Media. Si nuestros antepasados resucitaran, sentirían extrañeza ante la lengua moderna, y aún reconociéndola como la suya propia, tendrían que acomodarse a multitud de variaciones desconocidas en su tiempo.

Estas variaciones se refieren en primer lugar a las palabras que han quedado desusadas, a las nuevas que se han ido formando a través del tiempo, o a las que, sin ser nuevas por su forma, han cambiado de significación. Pocos saben ahora, por ejemplo, lo que significaban los verbos antiguos *toller* (quitar) y *asmar* (pensar), o los sustantivos *fiucia* (confianza), *arambre* (cobre), *fustán* (cierto tejido). Las necesidades expresivas de nuestro tiempo han creado multitud de vocablos inexistentes hace cincuenta años, tales como *aterrizar, radiodifusión, crucigrama, penicilina, totalitario, belicista, desconectar, carburante,* etc. Palabras que existían desde antiguo han cambiado de significación por ejemplo: *desvanecimiento*

significaba antes vanidad, envanecimiento; *recordar* equivalía a despertar, volver en sí; *cuidar* era sinónimo de pensar o imaginar. Otras veces, sin dejar de usarse con su significado tradicional, algunas voces han desarrollado una acepción nueva, por ejemplo *combinación* (prenda de vestir) y *antena* (de la radio) son acepciones recientes que se han sumado a las que ya tenían estas palabras.

Esta renovación constante del vocabulario, es lo que más resalta en la evolución de los idiomas, porque de una generación a otra se percibe fácilmente un caudal mayor o menor de palabras nuevas, o de otras que progresivamente van quedando en desuso. Pero hay también en las lenguas cambios de pronunciación y de estructura gramatical mucho más lentos, que a menudo nos pasan inadvertidos en nuestra experiencia viva, pero que, mirados en perspectiva histórica, veremos que alteran extensa y profundamente los idiomas.

En la pronunciación podemos observar, v. gr., que la expresión de cortesía *vuestra merced,* usual en los siglos XVI y XVII, ha quedado reducida por el desgaste fonético a la moderna *usted.* Numerosas palabras que en la Edad Media se pronunciaban con f inicial, como *fablar, fermosa,* han perdido este sonido, sin que conserven de él más rastro que la *h* con que hoy las escribimos, mero signo ortográfico sin valor fonético alguno. *Dexar y baxo* tuvieron un sonido de x igual al que se conserva en catalán y en gallego, equivalente a la *ch* francesa.

Pocos ejemplos bastarán para hacer ver que la expresión de accidentes gramaticales ha sufrido también notables variaciones, aun dentro de la historia del castellano, sin apelar a las formas latinas. La desinencia antigua - *des,* en la segunda persona del plural de los verbos, como *veredes, amásedes,* se ha reducido a - *is (veréis, amaseis);* no decimos ahora *vido, seer, hobo,* sino vio, ser, hubo. La terminación - *nte* de muchos adjetivos procedentes de participios de presente, era invariable por el género en latín y en castellano *(estudiante, escribiente, amante);* pero modernamente se da a algunos de ellos terminación femenina en - *a,* que antes no tuvieron *(sirvienta, presidenta, asistenta).*

Ha habido también notables cambios en la estructura de la oración: hoy no podríamos decir: *me da ese papel* como imperativo, sino dame ese papel; la oración *las cartas que habíamos escritas,* perfectamente posible en castellano arcaico, fue sustituida por las cartas que habíamos escrito, con el participio invariable, como exige la conjugación moderna.

La ortografía, que es lo más externo y convencional del lenguaje, se modifica igualmente de unas épocas a otras, hasta el punto de que en el lector que no esté acostumbrado a leer libros antiguos se produce al principio alguna confusión, sin que llegue por ello a constituir una dificultad extrema. Las variaciones ortográficas obedecen en primer lugar a cambios de pronunciación; por ejemplo *dixo, hazer, passar,* se escribían así porque los sonidos representados por las consonantes x, z, y ss, eran en la lengua antigua diferentes de los que se representaban por j, c, y s respectivamente. Otras veces la manera de escribir dependía simplemente de una práctica tradicional, como vemos en el uso antiguo de u, i, consonantes equivalentes a v, j: *estuue* (estuve), *iusticia* (justicia). Otras veces

se ha querido recordar con la escritura el origen de la palabra por ejemplo *physica* (física), *chronica* (crónica), o el empleo moderno de la h en vocablos que en latín comenzaban por h o por f, tales como hombre (latín *homo), harto* (latín *farctus).* Con el objeto de uniformar la ortografía, la Academia Española estableció unas reglas que se generalizaron desde principios del Siglo XIX en todos los países de habla española. Algunas de estas reglas han sido modificadas luego por la misma Academia, y estos cambios han sido aceptados de un modo general, v. gr., numerosos monosílabos que se escribían con acento *(á, fé)* se escriben ahora sin él *(a, fe).*

Por todo lo que llevamos dicho puede verse que la Gramática normativa, es decir, la que establece normas para el buen uso del idioma distinguiendo en cada época lo correcto de lo incorrecto, tiene valor para un momento histórico determinado, y se funda en el uso más generalizado de la época a que tales normas se refieren, especialmente en el de los mejores escritores. El idioma va transformándose, pero entre los hombres cultos que viven en cada fase de su evolución existe siempre el sentido de las prácticas que se consideran como mejores, a diferencia de las que se sienten como vulgares, anticuadas, dialectales o poco expresivas. Este sentido de lo culto y literario es el que dicta las reglas gramaticales del buen uso, que nunca pueden tener validez permanente.

La historia de la lengua española presenta tres épocas principales y bien definidas: *español medieval,* que comprende los siglos XII al XV, ambos inclusive; *español clásico,* edad de Oro de nuestras letras, que abarca los siglos XVI y XVII, y *español moderno,* desde el siglo XVIII hasta nosotros. Los tratadistas distinguen además algunas subdivisiones dentro de cada una de estas grandes épocas.

Significado de las palabras. — Llamamos palabra al sonido o conjunto de sonidos proferidos por el hombre con una significación para una comunidad humana. Si decimos, por ejemplo, *biliber,* formamos un grupo de sonidos articulados, pero esta agrupación no es una palabra, porque no significa nada; a diferencia de *mesa, cantar, también,* cuya articulación es portadora de un contenido expresivo para los que hablamos español. La palabra es, pues, *signo* de nuestras representaciones, conceptos, sentimientos, etc., es decir, de nuestra vida mental, en tanto que es comunicable a los demás. Por esto decimos que *signi - fica* o que es *signo* de algo.

Existen palabras cuyo sonido imita lo que queremos significar con ellas. Se las llama *onomatopeyas* o *palabras imitativas.* Hablamos por ejemplo del *runrún* de un motor, del *tintín* de un timbre, del *rataplán* de un tambor; de una persona que habla sin proferir voz decimos que *bisbisea* o *cuchichea.* La onomatopeya puede tener mucha importancia en el origen del lenguaje, pero en las lenguas actuales es relativamente escasa. El sonido de la mayoría de las palabras que empleamos no guarda semejanza con lo que significan, sino que la asociación entre el signo y lo significado es enteramente convencional. La aprendemos desde niños por imitación de las personas que nos rodean; pero llega a ser tan firme, que la palabra y su significado viven estrechamente unidos en nuestra conciencia.

El sistema de signos verbales que tiene validez entre una comunidad humana más o menos extensa constituye un *idioma* o *lengua*.

El español, como todas las lenguas, se modifica con el transcurso del tiempo para adaptarse a las necesidades expresivas de las sucesivas generaciones. Tales cambios se producen en los sonidos (aspecto material de la palabra), en su significado (contenido espiritual), o en ambos a la vez.

La parte de la Lingüística que estudia la significación de las palabras se llama *SEMÁNTICA*. En el lenguaje vivo, la significación no es por lo general una entidad inmutable, de contorno bien delimitado, sino que en las aplicaciones concretas que hacemos de cada palabra, la ponemos en contacto con otras palabras que amplían, restringen o modifican más o menos su contenido expresivo. Las leyes de las asociaciones psicológicas se manifiestan en el lenguaje, dentro del sistema que constituye cada lengua. El núcleo semántico de una palabra lleva adheridas multitud de asociaciones posible que, al hacerse patentes y habituales en una colectividad humana, tienden a desarrollar significaciones nuevas. Para un romano, por ejemplo, *virtus* aludía a la fuerza física (en relación con *vir*, el varón); pero el cristianismo al considerar la fortaleza en su aspecto moral, hizo consistir la *virtus* (virtud) en cualidades distintas, y a veces opuestas, de la *virtus* primitiva, tales como la mansedumbre, la humildad, etcétera.

Gran parte de los procesos semánticos se produce en tres direcciones principales: ampliación del significado, restricción y metáfora.

Ejemplos de ampliación de significado: el sustantivo *alameda* significa estrictamente lugar poblado de álamos; pero con frecuencia aplicamos este nombre a una arboleda cualquiera, aunque en ella no haya álamos. *Dinero* era moneda especial; entre los romanos el *denario* era de plata y tenía un peso determinado. Hoy la palabra *dinero* expresa no solo cualquier clase de moneda, sino que el decir que alguien tiene dinero aludimos a sus bienes o riquezas en general.

Ejemplos de restricción de significado: el verbo *labrar* significaba trabajar en general, como en latín *laborare*. Un cantero labraba las piedras, como una bordadora labraba una tela. Ahora *labrar* se restringe a una operación agrícola particular. *Guisar* equivalía a disponer o preparar; se podían guisar las armas o los vestidos; después su aplicación quedó limitada al acto de preparar la comida.

La metáfora consiste en expresar una idea por otra que tenga con ella una semejanza conocida por el espíritu. Hablamos, por ejemplo, *del cristal de un arroyo* o *del oro de una cabellera*. Estas expresiones no son exclusivas del lenguaje poético, sino que las empleamos también en el habla corriente: *las raíces del mal, el hilo de un discurso, los dientes de una sierra,* son metáforas habituales. La metáfora desempeña un papel muy importante en la renovación del léxico: de la *hoja* de una planta se pasa a designar por analogía la *hoja* de una espada; el *respaldo* de un documento es aplicación metafórica tomada del cuerpo humano; *majadero,* mano del almirez, se convierte en calificativo de la persona que nos *maja* con la pesadez o insustancialidad de su conversación.

El uso desgasta la intensidad expresiva de los vocablos, y entonces se los sustituye por otros; los adjetivos *bobo* y *tonto,* pareciendo poco

eficaces a las generaciones jóvenes, van cediendo su lugar a *idiota,* que hace cincuenta años se hubiera sentido como excesivo; y en éste, a fuerza de usarse, puede llegar a debilitar su intensidad y ser sustituido por otro adjetivo. El calificativo *estupendo,* aplicable originariamente a lo que causa estupor (un milagro, una maravilla), se emplea ahora como intensivo general: una comida estupenda, un jabón estupendo; *colosal,* que se refería a la magnitud, al tamaño, puede emplearse hoy como estimativo, aún para cosas pequeñas. *Alférez,* que en otro tiempo era uno de los cargos más importantes del ejército, designa ahora el grado inferior de la oficialidad.

Por el contrario, el eufemismo, o atenuación de expresiones demasiado vivas, nos lleva a menudo a sustituir unas palabras por otras. *Ruina, empobrecimiento general,* pueden sustituirse eufemísticamente por la expresión menos alarmante de *depresión económica; impropio* es atenuación de grosero o indecente; *irregularidad,* de malversación o desfalco.

Además de la intención de reforzar o debilitar la intensidad, influyen en los cambios de significado otras estimaciones afectivas como el respeto, el menosprecio, la ironía, la vulgaridad, la elegancia, etc., que nos llevan a usar unas u otras palabras con matices adecuados a las circunstancias.

Se llaman sinónimos los vocablos de igual significación, por ejemplo *aljibe y cisterna, lenguas romances* y *lenguas neolatinas.* La sinonimia absoluta, como la que nos muestran estos ejemplos, es menos frecuente de lo que parece. Por lo general hay entre los sinónimos diferencias de matiz que los hacen más o menos propios para determinadas situaciones: *viejo* y *anciano* son sinónimos, pero el segundo se aplica a personas a quienes respetamos; entre *ultimar, finalizar, acabar* y *terminar* existen distintas valoraciones que impiden en ciertos casos su empleo como equivalentes. No usamos indistintamente *morir, fallecer, finar, entregar el alma, estirar la pata,* aunque coincidan en su núcleo significativo. Por esto la sinonimia hay que entenderla a menudo como afinidad de significado, y no como identidad.

Función gramatical. — Las palabras están relacionadas entre sí dentro de la unidad expresiva que se llama *oración.* Desempeñan una *función* gramatical como sujeto, como predicado o como complemento. Atendiendo a la vez a su significado y a su función, pueden ser sustantivos, adjetivos, verbos, preposiciones, etc., es decir, son clasificables en alguna de las categorías gramaticales que tradicionalmente se llaman *partes de la oración.*

Ahora bien: el ser sustantivo, adjetivo, verbo, pronombre, conjunción, etc., no depende tanto de la naturaleza de cada palabra como de la función que en cada caso desempeña. *Perro,* por ejemplo, es sustantivo en *el perro ladra;* pero en la oración *hace un día perro* representa un conjunto de cualidades aplicadas a *día,* es decir, es un adjetivo. El verbo *haber* pasa a ser sustantivo cuando hablamos del haber de una cuenta. *Malagueña* es adjetivo en *esta señora es malagueña* y sustantivo en *cantaban una malagueña. Contra,* preposición en *viene contra mí,* es sustantivo si decimos el *pro y el contra* de una cuestión. Esto quiere decir que las categorías gramaticales son permutables según la situación en que cada palabra se halle dentro de la oración, y explica que en la historia del idioma se hayan producido numerosos cambios funcionales. Veamos algunos ejemplos:

El adjetivo *media* en la expresión antigua *media calza,* ha eliminado a *calza* y se ha convertido en el sustantivo *media.* En el mismo caso está *duro* (moneda de 5 pesetas) en relación con el antiguo *peso duro,* en que era adjetivo. *Post* era en latín preposición y adverbio con el significado *después de, detrás de*; la voz española *pues,* procedente de *post,* ya no es en español moderno preposición ni adverbio, sino conjunción: *lo repetiré, pues no lo recuerdas; afirmo, pues, que eso es verdadero.* Los sustantivos *fallo, pagaré, pase,* son en su origen tiempos de los verbos *fallar, pagar y pasar,* respectivamente. La *herida* es el participio femenino del verbo *herir* con función sustantiva permanente. Los adjetivos *claro y limpio en día claro, salón limpio,* son adverbios en las expresiones *hablar claro, jugar limpio.* El sustantivo latino mente (la mente, el pensamiento) se ha convertido en sufijo con el cual formamos multitud de adverbios, como fácilmente, buenamente, tranquilamente. Estos ejemplos, que con facilidad podrían multiplicarse, bastan para hacer ver que los cambios funcionales, de igual manera que los cambios semánticos antes explicados, son fuente constante de transformación lingüística.

Renovación del léxico. — Hasta ahora nos hemos referido a los cambios de significado o de función gramatical que pueden sufrir las palabras ya existentes, que las habilitan para usos nuevos. Pero además el idioma va olvidando vocablos anticuados *(arcaísmos)* y adopta o crea otros nuevos que reciben el nombre de *neologismos.* Así el léxico se halla sujeto a renovación constante.

El intercambio de la cultura hace que el uso adopte palabras de lenguas extranjeras, ya de modo transitorio, ya permanentemente. Tales palabras se llaman *barbarismos,* y reciben denominaciones especiales según la lengua de que proceden: galicismos (hotel, chantage); italianismos (batuta, malaria); anglicismos (tennis, club); germanismos (blocao, cobalto), etc., etc. Un gran caudal de neologismos se forma en todas las épocas con palabras tomadas del latín y del griego más o menos castellanizadas, como *bélico, antípoda, microscopio, teléfono.* Los latinismos y helenismos, por ser fuente tradicional y permanente del léxico culto o técnico, no se consideran como barbarismos.

Más importancia que la adopción de voces procedentes de otras lenguas tiene su formación con recursos propios. Estos medios son dos: derivación y composición.

La derivación consiste en añadir a una palabra terminaciones especiales llamadas *sufijos,* por ejemplo: de degollar, degollina; de dádiva, dadivoso; de fraile, frailuno; de molino, molinero; de oficina, oficinesco; de voz, vocear. Es el procedimiento preferido por las lenguas romances. Por derivación se han formado y se forman constantemente, la mayor parte de las palabras nuevas en español. Los sufijos son numerosísimos y con frecuencia un derivado recibe un nuevo sufijo, por ejemplo, ordenancista, deriva de ordenanza, y éste del primitivo orden; carretilla es derivado de carreta, y ésta de carro. Los aumentativos, diminutivos, apreciativos y despectivos son derivados con sufijos especiales (-on, -azo, -acho, -ote, -ito, -illo, -uelo, -ete, -in, etc.).

La composición consiste en unir dos o más palabras para formar otra nueva, por ejemplo: agridulce, malcontento, bienandanza, puercoespín, cual-

quiera, correveidile, coliflor. Uno de los medios más frecuentes de composición es la que se hace con *prefijos* o partículas antepuestas, como retocar, contra-marcha, sub-oficial. Los prefijos se llaman separables cuando son preposiciones que se usan como palabras independientes, por ejemplo: con (contener), contra (contrapartida), entre (entretejer), en (envolver); son inseparables cuando no se usan más que como prefijos, por ejemplo: hiper (hipertensión), anti-, anfi-, des-, inter-, etc.

Se llaman *parasintéticas* las voces que se han formado a la vez por composición y por derivación, por ejemplo, endulzar: en + dulce + sufijo -ar; pordiosero: por + Dios + sufijo -ero. No deben confundirse los parasintéticos con los derivados de palabras compuestas. Así, por ejemplo, suboficialato es derivado del compuesto suboficial; pero desalmado es parasintético, porque no existen en español las palabras desalma ni almado, que hubieran podido formarlo.

Lenguas Romances.— Los romanos extendieron su dominación por gran parte del mundo entonces conocido. En numerosos territorios que fueron provincias del Imperio Romano, la lengua latina de los conquistadores se sobrepuso a las distintas lenguas habladas, que poco a poco fueron desapareciendo total o parcialmente. Esta lenta romanización unificó lingüísticamente la parte del mundo antiguo que hoy conocemos con el nombre general de *Romania* porque sus lenguas actuales descienden del latín. Con la decadencia del Imperio, y sobre todo con la desmembración que se produjo después de las invasiones bárbaras del siglo V, las provincias quedaron aisladas y acentuaron sus rasgos diferenciales. El latín hablado en ellas fue evolucionando con características especiales en los distintos territorios, hasta quebrantar la relativa uniformidad del tiempo del Imperio. Así nacieron por lenta diferenciación del latín las lenguas que hoy llamamos *romances, románicas* o *neolatinas.*

Algunas lenguas romances han desaparecido; otras han alterado más o menos su extensión geográfica primitiva. Prescindiendo de las numerosas variantes dialectales existentes en toda la Romania, las lenguas romances actuales son: el *rumano;* el *rético* o *reto-romano* (hablado en parte de Suiza e Italia); el *italiano;* el *sardo;* el *provenzal* o *lengua de oc,* en el Mediodía de Francia; el *francés* o *lengua de oil;* el *catalán,* extendido a Baleares y Valencia; el *castellano* o *español* por antonomasia, que al propagarse por América ha llegado a ser el más extenso de los idiomas románicos, y el *gallego-portugués* en la parte occidental de la Península Ibérica.

Latín clásico y Latín vulgar. — En todas las lenguas que se cultivan literariamente existen diferencias más o menos marcadas entre el habla popular y la lengua escrita. Hay numerosos vulgarismos de pronunciación, de vocabulario o de sintaxis que los escritores no emplean; por el contrario, el habla corriente no usa ciertas expresiones propias de los libros. Así, por ejemplo, el español moderno de los hombres cultos rechaza los vulgarismos *haiga, perdío, te se cae el pañuelo,* por *haya, perdido, se te cae el pañuelo.* De igual manera en Roma se señalaron diferencias entre el latín *clásico* de los escritores y el latín *vulgar* hablado por la plebe romana. Claro es que el fondo primitivo de las lenguas romances es el latín vulgar usado por colonizadores, mercaderes y soldados y propagado

por vía oral. En siglos en que eran muy pocas las personas que supiesen leer y escribir, la influencia del latín literario tenía que ser muy escasa; y como es natural, una lengua que se aprende únicamente por el oído tiende a la diversificación de variantes locales mucho más que en épocas de cultura, en las cuales el habla se halla más o menos sujeta a la presión uniformadora de la lengua escrita.

El latín vulgar hablado en cada uno de los territorios del Imperio es, pues, la base primaria de las lenguas romances. Este latín evolucionó siguiendo tendencias o leyes generales. Observaremos, por ejemplo, que la e latina acentuada se pronunciaba en latín vulgar como abierta, y en español se transformó en el diptongo ie: terra > tierra, feru > fiero, tenes > tienes. (1)

Tales leyes de evolución se cumplen normalmente en las palabras vulgares que forman el fondo patrimonial del idioma.

Cultismos. — Ahora bien: el latín escrito no dejó de influir en las nuevas lenguas, pero las palabras que provienen de él no sufrieron los cambios que observamos en las de procedencia vulgar, bien sea porque durante mayor o menor tiempo fueron sólo empleadas entre personas doctas, bien sea porque se introdujeron tardíamente en el torrente general del idioma, cuando ya la evolución de las formas vulgares se había cumplido. Estas palabras reciben el nombre de cultismos, y se caracterizan por conservar los sonidos latinos intactos o con muy ligero romanceamiento. Por ejemplo, *operario, artículo, digital,* reproducen las formas latinas operariu, articulu, digitale, sin más alteración que la de la vocal final. Con frecuencia de una palabra latina proceden dos formas romances, una vulgar y otra culta, como de auscultare, *escuchar* (vulgar) y auscultar (tecnicismo médico); de digitale, *dedal* y *digital;* de recitare, *rezar* y *recitar.* Se las suele llamar *formas dobles* o *dobles etimológicos.*

En algunos casos ciertas voces de origen culto han sufrido sólo en parte la evolución vulgar, mientras otros sonidos mantienen su fisonomía latina. Reciben el nombre de *semicultismos.*

Así * cupiditia en su forma vulgar hubiera dado * *codeza,* como malitia *maleza,* pigritia *pereza;* como cultismo hubiera dado * cupidicia; pero la forma *codicia* revela que es un semicultismo que, si bien ha evolucionado los sonidos que forman el núcleo de la palabra, ha dejado sin alteración la terminación en *-icia.*

Los cultismos tienen gran importancia en la formación e historia de la lengua española. Durante la Edad Media, la Iglesia contribuyó en amplia medida a su difusión. El vocabulario culto aumenta en el Renacimiento con el estudio e imitación de los autores clásicos, y desde entonces acá ha continuado creciendo con más o menos intensidad según las épocas. Actualmente la mayor parte de los neologismos técnicos se forma por calco, composición o derivación de voces latinas y griegas, y es frecuente que tales tecnicismos rebasen los medios estrictamente profesionales y entren en el uso general de las personas cultas, como está ocurriendo,

---

1 Los signos > y < indican en lingüística *da* y *viene de*, respectivamente. Es decir, la abertura del ángulo mira siempre a la palabra de origen.

* Se emplea el asterisco para indicar que se trata de una forma hipotética, antepuesto siempre a la palabra de que se trata.

por ejemplo, con los vocablos *incógnita, cristalizar, exponente, mimetismo*, etc.

Influencia de lenguas distintas del Latín. — La estructura gramatical de nuestro idioma es enteramente latina, así como la gran masa de su léxico. A lo largo de su historia se han incorporado a él numerosas palabras ajenas al latín, procedentes de lenguas que han tenido contacto con la civilización hispana.

De las lenguas que se hablaban en España antes de la dominación romana no ha sobrevivido más que el vasco. Sin duda la evolución ulterior del latín estuvo influída por el sustrato ibérico primitivo. Es probable que a él se deba la confusión antigua entre los sonidos de v y b, y a la pérdida de la f inicial latina. Numerosas inflexiones de la entonación riojana y aragonesa parecen emparentadas con la entonación vasca actual. Los restos de las leguas ibéricas en el vocabulario son hoy difíciles de reconocer. Son seguramente ibéricas las palabras *vega, guijarro, cerro, izquierdo,* y numerosos nombres de lugar.

Además de los helenismos de origen docto, a los cuales hemos aludido ya, los romanos tenían desde antiguo en su vocabulario multitud de voces griegas que por su mediación han pasado al español, como *púrpura, golpe, bodega,* y otras que el cristianismo extendió después, como *iglesia, mártir, crisma, caridad.* El contacto de los romanos con los bárbaros en las fronteras del Imperio y las invasiones germánicas del siglo V extendieron buen número de germanismos como *blanco, rico, guerra, guante, yelmo, robar.* Entre todas las lenguas distintas del latín, la que mayor número de voces dio al español fue el árabe. Los ocho siglos de permanencia de los musulmanes en nuestra Península y la superioridad que en algunos momentos alcanzó la civilización hispanoarábiga, explican la introducción de varios centenares de arabismos, como *alcohol, bazar, álgebra, cifra, cero, guarismo, arroba, quintal, alcanfor, acelga, aceite, zanahoria, acequia,* etc., además de la huella profunda que los árabes dejaron en la toponimia española, por ejemplo, *Alcalá, Alcolea, Guadarrama, Guadiana, Medina.*

Con la colonización del Nuevo Mundo se introdujeron en el uso general muchas palabras indígenas americanas: *huracán, patata, tomate, chocolate, tabaco, colibrí, vicuña,* etc., además de otras que se emplean con carácter local en las distintas repúblicas de la América hispana.

Ya nos hemos referido a las voces procedentes de lenguas modernas extranjeras. Falta sólo añadir cierto número de palabras tomadas de las lenguas peninsulares, como las gallegoportuguesas *capullo, chubasco, sarao, morriña,* y las catalanas *paella, somatén, faena, capicúa, retal.*

SAMUEL GILI GAYA



EL NAUFRAGIO DE ULISES

Ulises, rey de Itaca, y el más ingenioso y astuto de los héroes helénicos, al regresar de la guerra de Troya no pudo, como sus compañeros, volver directamente a su patria. La ninfa Calipso le retuvo largos años en su isla. Pero al fin, apiadados los dioses, ordenaron a la ninfa que le dejase partir. Sin embargo, el dios de las aguas, Neptuno, que era enemigo de Ulises, le hizo zozobrar durante su viaje. Y el héroe náufrago abordó en el país de los Feacios, quienes le condujeron finalmente a su patria.

Cuando la Aurora de rosados dedos, hija de la mañana, salió a anunciar el día, la ninfa Calipso se dispuso a preparar la partida de Ulises. Dióle una gran hacha de dos filos, cuyo mango era de olivo, y una sierra intacta; y comenzando a caminar delante de él, le condujo a la extremidad de la isla, hasta un lugar donde se alzaban altos árboles, alisos, álamos blancos y abetos que subían hasta el cielo, todos los cuales, secos ya desde mucho tiempo y tostados por el sol, debían flotar ligeramente sobre las olas. Cuando Calipso, la noble entre las diosas, le hubo mostrado los más grandes y recios, se volvió a su morada. Entonces Ulises se puso a derribarlos y cortarlos, con gran brío y destreza.

Derribó veinte árboles, los escuadró hábilmente y los alisó a cordel. Entre tanto Calipso iba llevándole duras barrenas, mientras Ulises taladraba con ellas las tablas y las ensamblaba con clavos y muescas. Así el héroe formó una almadía, tan espaciosa y amplia como el fondo de una chalana que un hábil carpintero de ribera construye según todas las reglas de su arte. Para hacer la cubierta, trabó las viguetas con numerosos travesaños, cubriéndolos luego con recias planchas. Alzó luego un mástil y una antena; y para gobernar bien la nave, le puso un timón atado con fuertes cables de mimbre, resistentes al embate marino. Calipso le procuró lo necesario para recortar las velas. Ulises las colgó del mástil, dispuso los cordajes para plegarlas y desplegarlas al viento, y luego varó la nave al divino mar.

Toda la obra fue hecha en cuatro días. Al llegar el quinto, la ninfa Calipso, noble entre las diosas, le dejó partir. En la almadía colocó dos gruesos odres, uno de vino tinto y otro de agua dulce, y además un saco de cuero con muchos manjares para

excitar el apetito. Hizo soplar, en fin, un viento tibio y favorable. Entonces Ulises desplegó alegremente sus velas, se sentó junto al timón que dirigía diestramente, y sin rendir sus párpados al sueño, comenzó a navegar mirando con gran atención las Pléyades y el Boyero,[1] tardó en acostarse, y la Osa Mayor, también llamada el Carro, que rueda sin cambiar de sitio y no desciende nunca a bañarse en las aguas marinas. Calipso había recomendado a Ulises que hiciera rumbo conservando siempre a la izquierda esa constelación.

Así navegó por espacio de diecisiete días enteros. Al llegar al décimo octavo, divisó las umbrías montañas del país de los Feacios. Y la isla le pareció como un escudo flotando sobre aquel mar ensombrecido por brumosas nubes.

En aquel momento, Neptuno el dios de las aguas, que regresaba de un largo viaje, desde las montañas de los Solimes[2] divisó, a lo lejos, a Ulises navegando venturosamente. Lleno de cólera, terrible el pecho, y meneando torvamente su augusta cabeza, el dios se dijo para sí: "¿Qué es eso? ¿Acaso los dioses se han compadecido de Ulises, mientras yo estaba en Etiopía? ¡Héle allí abordando las costas de los Feacios, en donde el Destino ha ordenado que terminen sus males! Mas no ha de ser: yo quiero que Ulises sufra más todavía". Diciendo esto, Neptuno juntó las nubes; y enarbolando su tridente, agitó con gran furia las aguas del mar. Hizo soplar todos los vientos impetuosos, a un tiempo. La tierra y las aguas se cubrieron de espesas tinieblas. El viento del Mediodía y el que sopla de Oriente, el violento Céfiro y Bóreas, tirano de los mares, se desencadenaron levantando montañas de agua. Entonces vacilaron las rodillas de Ulises; y el héroe, suspirando, exclamó: "¡Desgraciado de mí! ¿Qué desventuras me aguardan todavía? El cielo se ha cubierto de nubes y todos los vientos azotan el rabioso mar. ¡Mi perdición es segura! ¡Dichosos mil veces los griegos que perecieron ante los muros de Troya! ¡Más me hubiera valido sucumbir con ellos, pues entonces se me habrían dedicado funerales solemnes y los griegos celebrarían eternamente mi gloria, mientras que ahora mi destino es morir de una manera triste y lamentable!"

Mientras hablaba así, una ola enorme, desplomándose contra la proa de la nave, la hizo girar bruscamente. Ulises fue arrojado

---

1 Constelaciones celestes que servían antiguamente para orientarse en pleno mar.

2 Antiguo pueblo de Licia.

muy lejos al mar, y el timón se le escapó de las manos. Una ráfaga huracanada rompió el mástil por la mitad, y la vela y la antena desaparecieron volando. El héroe permaneció mucho tiempo sepultado en las aguas, sin poder salir a flote, porque los vestidos que le había dado la divina Calipso le impedían sobrenadar. Por fin, después de grandes esfuerzos, reapareció chorreando; el agua amarga brotaba de su boca y caía a lo largo de sus mustios cabellos. No obstante su angustia, Ulises se acordó de la almadía; y lanzándose en su persecución por encima de las olas hirvientes, logró agarrarse a ella, subir y sentarse en su centro, para escapar así a la muerte que le acosaba por todas partes y hacía zozobrar el manojo de tablas. Como se ve en otoño al Aquilón arrebatar en pleno campo un matorral de zarzas, por recias y entrelazadas que estén, del mismo modo los vientos zarandeaban acá y acúllá la almadía de Ulises, a través de las aguas.

El héroe, mientras tanto, recobraba sus fuerzas y debatía consigo mismo lo que convenía hacer: "Mientras las tablas de la almadía se mantengan unidas —pensaba—, permaneceré así y soportaré con paciencia mis sufrimientos. Pero cuando las olas den al traste con todo, lo mejor entonces será arrojarme al mar". Apenas Ulises se hubo dicho esto, Neptuno alzó una ola espantosa, alta como una montaña, y la arrojó contra él. Como el viento impetuoso arrastra un torbellino de leves pajuelas, dispersándolas por todas partes, así la ola dispersó las tablas de la fuerte almadía. Entonces Ulises se encaramó sobre un madero, cabalgando en él como se hace con un caballo de silla. Quitóse luego los vestidos que le había dado la divina Calipso, y arrojóse de cabeza al mar. El poderoso Neptuno le vio enseguida; y meneando lentamente su augusta cabeza, se dijo: "¡Anda así, y continúa sufriendo entre las olas amargas, hasta que logres abordar en las costas de esos felices mortales bienamados de Júpiter! Cuando llegues allí, creo que no podrás quejarte de tus sufrimientos". Dijo; y arreando a sus fogosos corceles, el dios temible se dirigió a Egas, donde tiene una soberbia mansión.

Entretanto, Minerva, la hija de Júpiter, compadecida del héroe, concebía un designio contrario. Cerró a todos los vientos los caminos del aire y les mandó amansarse. Luego soltó únicamente al raudo Bóreas, para que quebrase la agitación del mar; y las olas amainaron hasta que Ulises llegó al país de los Fea-

cios. El héroe fue llevado sobre las amontonadas aguas durante dos días y dos noches seguidas; y muchas veces su corazón presentía la muerte. Pero cuando por fin la Aurora, de doradas trenzas, iluminó el tercer día, el viento se sosegó al punto y una calma completa reinó sobre el mar. Entonces Ulises, encaramado en la cresta de una grande ola, apercibió a poca distancia la tierra. Como la alegría de los niños, al ver de pronto renacer a la vida al padre que aman tiernamente, después de una larga dolencia con que le afligió una divinidad hostil; así fue el hondo júbilo de Ulises, al divisar la tierra poblada de bosques.

En seguida se puso a nadar con renovado ímpetu, para ganar prontamente la orilla. Pero al llegar muy cerca de ella, comenzó a percibir un espantoso rumor: las olas, al estrellarse contra los escollos que orillaban la costa, mugían terriblemente y los inundaban de espuma. Allí no había puertos ni rada segura, sino que por todas partes se alzaban escarpadas rocas. Viendo esto, a Ulises se le desmayó el corazón y le faltaron las fuerzas. "¡Ay de mí! —exclamó—. Cuando Júpiter permite que me acerque a la suspirada tierra, no veo ningún paraje por donde salir del espumoso mar. Si avanzo, temo que las inmensas olas me arrojen contra las duras rocas, y que todos mis esfuerzos me sean funestos. Y si continúo nadando en busca de una playa propicia, quizás la tempestad me envolverá de nuevo para arrastrarme hacia la plena mar, donde la divinidad que me odia enviará contra mí, del hondo abismo de las olas, algunos de esos monstruos que alimenta en gran número el vasto seno de Amfitrite; pues de sobras conozco la saña con que me persigue el poderoso Neptuno".

Mientras así discurría, una ola enorme le arrojó contra la abrupta ribera. Y allí se hubiera hecho pedazos, infaliblemente, si Minerva, la diosa de los ojos brillantes, no le hubiera inspirado el medio de su salvación. Alargó Ulises los brazos y se asió a las rocas, manteniéndose firme hasta que hubo pasado la ola impetuosa. Así se libró de su imponente furor; más luego, al refluir las aguas, le embistieron de nuevo y le arrancaron del peñasco, arrastrándole lejos de la costa. Y así como a un pulpo agarrado a una roca con sus largos tentáculos, no puede arrancársele sin que se lleve consigo pedazos de piedra; del mismo modo Ulises estaba asido tan fuertemente al peñasco, que el choque de la ola no pudo arrastrarle sin que dejara jirones de

la piel de sus manos. Y la ola, al llevárselo, lo sumergió todo entero.

Sin duda entonces el infortunado Ulises hubiera perecido, aun a pesar del Destino que ordenaba salvarle, si la diosa Minerva, la de los ojos brillantes, no le hubiese infundido una admirable presencia de ánimo. Apenas logró sacar la cabeza fuera del agua, Ulises se puso a nadar, sin acercarse demasiado a la costa ni apartarse mucho de ella, antes bien observándola siempre y buscando una playa, un declive o un abrigo. Después de largos esfuerzos, consiguió llegar ante la desembocadura de un río; y el sitio le pareció excelente, porque estaba desprovisto de rocas y al abrigo del viento. Exploró la corriente; y desde el fondo de su pecho, dirigiéndose al desconocido dios de aquel río, le dijo: "Cualquiera que seas, ¡oh divinidad de estas aguas!, acoge a un extranjero que necesita de ti, huyendo del mar y de la cólera de su dios irritado. Hasta para los mismos inmortales es respetable el hombre mísero que les invoca en un trance supremo. Por eso yo me atrevo confiadamente a penetrar en tu curso y a besar tus rodillas ¡Ten piedad de este miserable que viene a implorarte!" Dijo; y el río suspendió su curso, refrenando las ondas; hizo reinar una suave calma alrededor de Ulises, y le recibió sano y salvo en el blando lecho de su desembocadura.

Apenas se sintió sostenido, los brazos y piernas de Ulises se aflojaron, porque su corazón estaba casi sofocado por el embate del mar. Tenía hinchado todo el cuerpo, y el agua amarga le brotaba abundantemente por la nariz y la boca. Quedó casi exánime, sin respiración y sin voz; perdió el pulso y sus miembros sucumbieron al tremendo cansancio.

Cuando logró recobrar el sentido, salió del lecho del río, y tendiéndose sobre los juncos que orlaban sus márgenes, besó la tierra hospitalaria. Y luego, suspirando, se dijo a sí mismo: "¿Qué va a ser de mí? si me quedo a pasar aquí la noche, la humedad malsana y el rocío del alba acabarán de quitarme el último soplo que aún me queda de vida, pues la brisa que se levanta de los ríos, al amanecer, es traidora y helada. Pero si trepo a la colina y, entrando en aquel denso bosque, me tiendo a dormir entre sus matorrales, aunque consiga disipar el frío y la fatiga, y conciliar el sueño, temo servir de pasto a las fieras carnívoras que pueblan las frondas".

Sin embargo, después de vacilar largo tiempo, el segundo in-

tento le pareció ser el mejor. Tomó, pues, el sendero del bosque, que se abría junto a la orilla, sobre un altozano. Refugióse entre dos troncos que parecían brotar de la misma raíz, y eran dos robustos olivos, uno de ellos silvestre. Sus ramas estaban tan entrelazadas y eran tan tupidas, que ni los vientos, de húmedo soplo, ni los cálidos rayos del sol, ni la pérfida lluvia los habían atravesado jamás; de suerte que brindaban un refugio tranquilo.

Después de haberse abrigado bajo aquellos árboles, Ulises se hizo un lecho de hojarasca, pues la tierra estaba tan llena de ella, que habría bastado para abrigar a dos o tres hombres, aun en pleno rigor del invierno. Al ver tanta abundancia, el corazón del divino Ulises se regocijó. Acostóse en medio de la hojarasca; y, recogiendo la que estaba en torno, se cubrió todo el cuerpo. Así como el hombre que vive en una campiña solitaria y aislada, al llegar la noche cubre de ceniza un tizón encendido, para conservar la semilla del fuego, temeroso de que si éste llegara a faltarle no podría hallar más; del mismo modo Ulises se cubrió enteramente de hojas. Y Minerva derramó sobre sus párpados un sueño suave, para que se repusiera de sus inmensas fatigas.

HOMERO
(Fragmento del Canto V de La Odisea)



ARGUMENTO ANALÍTICO DE LA "ODISEA"

Primera parte: Telémaco.

Libros I, II. — En Itaca; se describe la situación. Telémaco, mayor de edad; los pretendientes, gastando la hacienda; Penélope, esperando.

Libros III, IV. — Viajes de Telémaco en busca de Ulises: por Pilos, por Lacedemonia.

Segunda parte: viajes de Ulises.

Libros V - VIII. — Ulises parte de la isla de Calipso; aventuras en el mar; llegada al país de los Feacios; encuentro con Nausicáa, acogida de Alcínoo; festejos en su honor.

Tercera parte: narraciones de Ulises.

Libros IX - XII. — Aventuras con los Ciconios; con los Lotófagos; con los Cíclopes; con los Lestrigonios; con Circe; con los Cimerios; evocación de los muertos. Las sirenas; Escila y Caribdis; los bueyes del sol.

Cuarta parte: Vuelta de Ulises y reconocimientos.

Libros XIII - XVI. — Llegada a Itaca; encuentro con el porquerizo Eumeo; encuentro con su hijo Telémaco; se reconocen.

Libros XVII - XIX. — Ulises de mendigo en su palacio. Encuentro y reconocimiento de su perro Argos; disputas con los pretendientes; lucha con Iros el mendigo. Habla con su esposa Penélope y es reconocido por su nodriza Euriclea.

Parte final: Ulises vence a los pretendientes y es reconocido.

Libro XX. — Banquete de los pretendientes. Instancias a Penélope.

Libro XXI. — Penélope propone la prueba del arco; el que venza se casará con ella. Ulises vence en la prueba, mata a los pretendientes y a las criadas infieles.

Libro XXIII. — Reconocimiento de Ulises por Penélope. El Tálamo.

Libro XXIV. — Reconocimiento de Ulises por Laertes. Paz en Itaca.

LUIS ALONSO SHÖKEL, S. I.

ARGUMENTO ANALÍTICO DE LA "ILÍADA"

Libro I. — Crises acude a Agamenón para rescatar a su hija; Agamenón se niega. Apolo envía la peste sobre el ejército griego. El adivino Calcas exhorta a Agamenón a que devuelva la esclava. Aquiles apoya a Calcas. *Aquiles y Agamenón disputan violentamente.* Agamenón entrega la esclava, pero le quita a Aquiles la de éste. Aquiles se retira de la batalla hasta que los griegos le den satisfacción.

(Escena dramática: la disputa, Tetis con su hijo. Cómica: en el Olimpo. Descripción: Apolo lanzando flechas. Entra en acción en seguida).

Libro II. — El sueño mentiroso, enviado por Júpiter, incita a Agamenón a la lucha. Asamblea; enumeración de los guerreros griegos.

(Discursos; psicología de las multitudes; pesadez de la enumeración. Dato epopéyico: quiénes lucharon.)

Libro III. — Tregua. Helena y los ancianos troyanos contemplan desde la muralla a los héroes griegos. Combate singular entre Paris y Menelao. Paris con Helena.

(Aparecen los causantes de la guerra: Paris, Menelao y Helena).

Libro IV. — Violación de los juramentos por una flecha que hiere a Menelao. Intervención de los dioses. Agamenón revista las tropas.

(Aparece Agamenón como caudillo militar; descripciones de batallas).

Libro V. — Para suplir la ausencia de Aquiles irán saliendo los principales jefes; cada uno inicia una ventaja para los griegos, pero al fin fracasan. Sin Aquiles ningún jefe basta. Estas intervenciones de los divesos héroes se llaman "principalías". Con ellas ensalza indirectamente a Aquiles.

En este libro se desarrolla la principalía de Diomedes, que llega a herir a la diosa Venus. Escena cómica en el Olimpo. Al fin hiere a Marte.

Libro VI. — Héctor vuelve a Troya; incita a la lucha a su hermano Paris y se despide de su esposa Andrómaca.

(Intermedio apacible después de las batallas; el héroe troyano presentado afectivamente; Paris cobarde).

Libro VII. — Prosigue la lucha. Combaten Héctor y Ayante.

Libro VIII. — Intervención de los dioses en la lucha. Los griegos son rechazados.

Libro IX. — Comienza la segunda parte. Ante los fracasos de los griegos, Agamenón cede, reconoce su culpa y envía una embajada a Aquiles para repararle y suplicarle que vuelva a la lucha. Pero la cólera de Aquiles

no se aplaca con los discursos de los embajadores, ni con los dones de Agamenón y no accede a las súplicas.

(Los discursos; los diversos caracteres; Agamenón y Aquiles otra vez enfrente; la cólera avanza en su desarrollo).

Libro X. — Fracasada la embajada, se tienta el recurso de la expedición nocturna, que da algún resultado, pero insuficiente.

(Narración interesante; descanso de la imaginación y afecto, preparación para los libros siguientes de batallas).

Libros XI - XV. — Los troyanos avanzan contínuamente hasta llegar a las naves. Nada eficaz consiguen la principalía de Agamenón ni la de Ayante.

(La cólera de Aquiles produce terribles efectos; su figura se agranda con los fracasos de los griegos).

Libro XVI. — Comienza la tercera parte; ante tantas desgracias de los griegos, la cólera de Aquiles comienza a ceder y entrega sus armas a su amigo Patroclo para que salga a la lucha. Principalía de Patroclo; Héctor mata a Patroclo y le despoja de las armas.

Libro XVII. — Lucha por el cadáver de Patroclo; principalía de Menelao; el cadáver llega a las naves aqueas.

Libro XVIII. — Aquiles recibe la noticia triste, depone su cólera y decide salir a luchar para vengar a su amigo. Pero como no tiene armas, Vulcano, a petición de Tetis, le fabrica unas armas nuevas en las que aparecen grabadas escenas de la vida de entonces.

(Las costumbres de los griegos; descanso apacible).

Libros XIX - XXI. — Aquiles sale al combate y rechaza a los troyanos; los dioses intervienen; lucha contra el dios río.

(La lucha con el río derroche de imaginación descriptiva).

Libro XXII. — Aquiles lucha con Héctor y le da muerte. Las lágrimas en Troya. Escenas patéticas.

Libro XXIII. — Vengado el amigo, le da sepultura y celebra en honor de él los juegos: lucha, carreras, etc.

(Descanso; glorificación de Patroclo).

Libro XXIV. — Príamo rescata el cadáver de su hijo Héctor. La cólera de Aquiles se ha calmado. Final emotivo y sereno.

LUIS ALONSO SCHÖKEL, S. I.



GEOMETRÍA

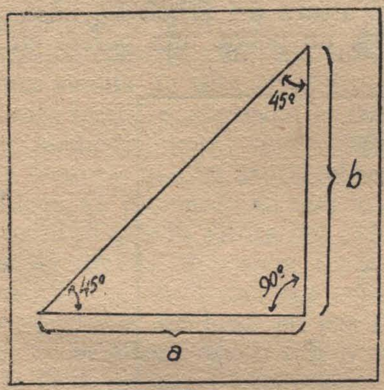
EL TRIÁNGULO RECTÁNGULO ISÓSCELES

Los lados de un triángulo rectángulo reciben nombres especiales.

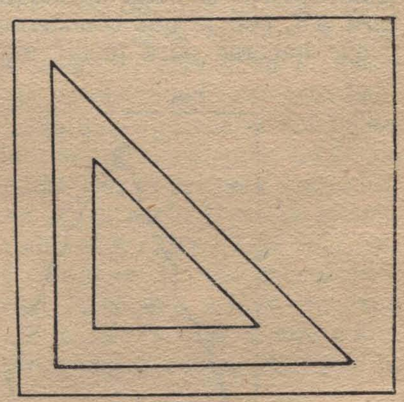
Los dos lados perpendiculares entre sí, es decir, los que forman el ángulo recto, se llaman *catetos*. El otro lado, el mayor de los tres, se llama *hipotenusa*.

Cuando los catetos son desiguales, a uno se le llama *cateto mayor* y al más pequeño *cateto menor*.

Si los dos catetos son iguales, el triángulo formado es un *triángulo rectángulo isósceles,* pues reúne las dos características: tener un ángulo recto y poseer dos lados iguales (observa la figura).

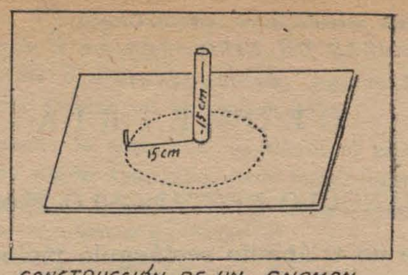


TRIÁNGULO RECTÁNGULO ISÓSCELES


CARTABÓN O ESCUADRA DE DOS ÁNGULOS DE 45º

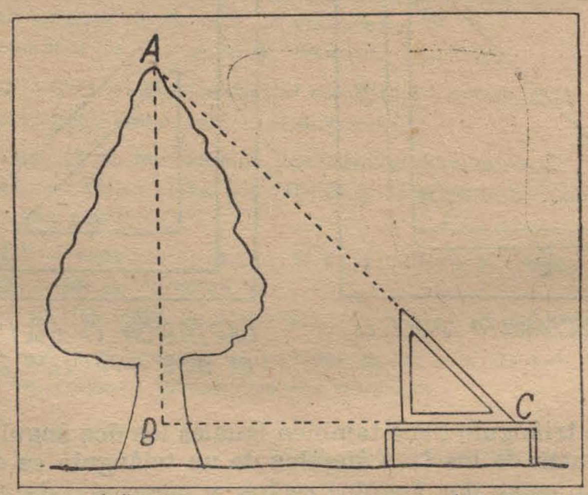
Dicho triángulo tiene también iguales los dos ángulos agudos. Como la suma de los tres ángulos de un triángulo es de 180º, es decir, tanto como dos ángulos rectos, y como uno de los ángulos es recto, los otros dos miden, juntos, 90º. Siendo esos dos ángulos agudos iguales, cada uno mide 45º.

La regla llamada *escuadra* tiene la forma de un triángulo rectángulo; pero hay escuadras que tienen la forma de un triángulo rectángulo isósceles: es el *cartabón*. Esta escuadra tiene interesantes aplicaciones. Con ella se puede medir la altura de un árbol, un edificio, etc.; o medir distancias que están fuera de nuestro alcance directo.



CONSTRUCCIÓN DE UN GNOMON

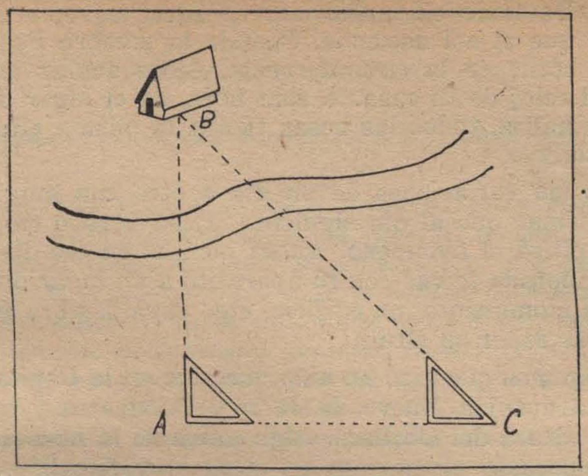
Se coloca el cartabón sobre una mesa o banquito de superficie horizontal. Se marca en el árbol el punto *B*, colocado en la prolongación del cateto horizontal del cartabón; luego se va corriendo la escuadra sobre la mesa o ésta sobre el piso, de modo que el vértice del árbol quede en la prolongación de la hipotenusa, como puedes verlo en la figura. La altura *AB* es la misma que la distancia *BC*, pues el triángulo *ABC* es semejante y proporcional al cartarbón, que tiene sus dos catetos iguales. Como la distancia *BC* es fácil de medir, sabremos inmediatamente la altura *AB*, con lo que conoceremos la altura del árbol. Lo mismo puede hacerse para medir una torre, un poste, una pared. etc.



MEDICIÓN DE LA ALTURA DE UN ÁRBOL

Como ejercicio puedes ensayarte midiendo la altura de una pared de tu casa. Si no tienes un cartabón, puedes prepararlo tú mismo con un trozo de cartón. Verifica el ángulo recto y la exactitud en el largo de los catetos.

Observa la figura en que se ve un arroyuelo y explícate cómo puede hallarse la distancia entre los puntos *C* y *B*.



MEDICION DE LA DISTANCIA DE UN PUNTO A UN LUGAR DE DIFICIL ACCESO. EN ESTE CASO, DISTANCIA DEL PUNTO "A" A LA CASA "B" AL OTRO LADO DE UN ARROYO

En el mismo principio se basa el *gnomon,* que parece ser el instrumento astronómico más antiguo. Consiste en una simple varilla clavada verticalmente en el suelo. Si clavas en el suelo una varilla de esta clase (un palo de escoba puede servirte bastante bien), y observas la forma desde que aparece el sol hasta el mediodía, verás que cuanto más temprano es, más larga es la sombra, que va acortándose a medida que el sol está más alto. Llega un momento en que la sombra en el suelo tiene la misma longitud que la altura del palo. Si unimos el extremo de éste con el de aquélla, habremos formado el *cartabón.* En ese mismo momento del día todas las cosas tienen la misma altura que sus respectivas sombras en ese lugar de la tierra. Así puede conocerse la altura de un árbol, un edificio, una persona, etc., por la de su sombra.

Para realizar algunas mediciones interesantes, prepara el instrumento siguiente: Toma un trozo de cartón grueso o madera, de unos 35 cms. de lado. En su centro haz un pequeño orificio donde pueda introducirse un lápiz común de unos 15 cm de largo. Tomando como centro el lápiz introducido verticalmente en la madera o cartón, traza una circunferencia sobre éste, de 15 cm. de radio. Comprueba siempre que el radio de la circunferencia mida lo mismo que la parte del lápiz que sobresale de la madera. Observa la figura. Con esto sabrás, sin necesidad de medir la sombra a cada momento, cuál es el instante en que tiene la misma longitud que la altura del lápiz; ello será cuando la sombra toque el borde de la circunferencia que has trazado.

Una vez en posesión de este instrumento, colócalo en una superficie horizontal (el suelo, una mesa, etc.) que se halle expues-

ta al sol. De tanto en tanto observa cómo la sombra se acorta a medida que el sol asciende. Cuando la sombra llegue exactamente al borde de la circunferencia, debes anotar la hora que marque el reloj de tu casa. A esta hora, en el lugar de la tierra en que te halles, todas las cosas tienen la misma altura que su propia sombra.

Como las variaciones de un día a otro son muy pequeñas, puedes afirmar que al día siguiente, a esa hora o muy cerca de ella, se repitirá el fenómeno. Ahora bien, si en ese día siguiente, a la hora anotada te vas con tu aparatito a un lugar donde se encuentre un monumento, un edificio, etc., cuya sombra puedes medir, lograrás saber su altura.

Supongamos que eres un niño que vive en la Capital Federal, cerca de la avenida Nueve de Julio y Corrientes y que deseas conocer la altura del Obelisco. Algo antes de la hora que habrás anotado, colocarás el *gnomon* en el suelo y fiscalizarás el momento en que la sombra del lápiz llegue a la circunferencia. En ese instante marcarás sobre el suelo el extremo de la sombra del Obelisco, luego medirás la distancia que hay desde ese punto a la base del Obelisco, para lo cual puedes ayudarte con un piolín suficientemente largo. Esa distancia será la altura del monumento.

Si eres un niño que vive en otras zonas de la ciudad o en otros lugares del país, siempre tendrás cerca la torre de una iglesia, un mástil, un monumento, una columna del alumbrado público o del tranvía, etc., cuyo sombra sea medible y que te permitirá aplicar tus conocimientos.

Con ello habrás reproducido la experiencia realizada por Tales de Mileto, famoso sabio de la antigua Grecia, que vivió unos 600 años antes que Jesucristo y que midió de esta manera las pirámides de Egipto y otros monumentos.

ANGEL VANONI



NUEVAS NORMAS DE PROSODIA Y ORTOGRAFÍA

DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Declaradas de aplicación preceptiva desde el 1º de enero de 1959

En el año 1952 la Real Academia Española aprobó nuevas normas de prosodia y ortografía, para entrar en vigor en setiembre del mismo año, con carácter potestativo hasta la publicación de una nueva edición de la Gramática. Se trataba entonces de 44 normas, algunas de ellas con referencia a la colocación de las palabras en el Diccionario. En el II Congreso de Academias de la Lengua Española, reunido en Madrid en abril de 1956, fueron impugnadas aquellas normas de prosodia y ortografía por varios de los congresistas de los países de América de habla española. Ante la disparidad de criterios se adoptó el acuerdo de dejar en suspenso aquellas modificaciones hasta consultar con las academias correspondientes.

La última edición del Diccionario de la Academia se publicó en 1956, en el mismo año de la reunión del II Congreso de Academias de la Lengua, y en él figuran algunas dobles formas y formas simples (oír, reír, freír) que ahora se rectifican.

En el nuevo texto definitivo que ha publicado la Real Academia Española sobre las nuevas normas de prosodia y ortografía, ascienden en total a veinticinco las declaraciones de aplicación preceptible desde el primero de enero de 1959.

Se incluyen los infinitivos en uir, *que seguirán escribiéndose sin tilde, como hasta hoy. Sin derogar la regla que atribuye al verbo* inmiscuir *la conjugación regular, se autorizarán las formas con* y (inmiscuyo), *por analogía con todos los verbos terminados en* uir.

(Nota de Redacción de "El Monitor")

NUEVO TEXTO DEFINITIVO

1ª) Cuando el Diccionario autorice dos formas de acentuación de una palabra, se incluirán ambas en un mismo artículo, separadas por la conjunción *o: quiromancia* o *quiromancía*. (Actualmente la segunda forma aparece entre corchetes.)

2ª) La forma colocada en primer lugar se considera la más corriente en el uso actual, pero ha de entenderse que la segunda es tan autorizada y correcta como la primera.

3ª) Respecto de las formas dobles incluidas por primera vez en la edición XVIII del Diccionario (1956), el orden de preferencia adoptado se invertirá en los casos siguientes:

pentagrama / pentágrama
reuma / reúma

4ª) Se autoriza la simplificación de los grupos iniciales de consonantes en las palabras que empiezan con *ps-, mn-, gn-: sicología, nemotecnia, nomo*. Las formas tradicionales, *psicología, nmemotecnia, gnomo* se conservan en el Diccionario y en ellas se da la definición correspondiente.

5ª) Se autoriza el empleo de las formas contractas *remplazo, remplazar, rembolso, rembolsar,* que se remiten en el Diccionario a las formas con doble *e*.

6ª) Cuando un vocablo simple entre a formar parte de un compuesto como primer complemento del mismo, se escribirá sin el acento ortográfico que como simple le habría correspondido: *decimoséptimo, asimismo, rioplatense, piamadre.*

7ª) Se exceptúan de esta regla los adverbios en *-mente,* porque en ellos se dan realmente dos acentos prosódicos, uno en el adjetivo y otro en el nombre *mente*. La pronunciación de estos adverbios con un solo acento, es decir, como voces llanas, ha de tenerse por incorrecta. Se pronunciará, pues, y se escribirá el adverbio marcando en el adjetivo el acento que debiera llevar como simple: *ágilmente, cortésmente, lícitamente.*

8ª) Los compuestos de verbo con enclítico más complemento (tipo *sabelotodo)* se escribirán sin el acento que solía ponerse en el verbo. [1]

9ª) En los compuestos de dos o más adjetivos unidos con guión, cada elemento conservará su acentuación prosódica y la ortográfica si le correspondiere: *hispano-belga, anglo-soviético, cántabro-astur, histórico-crítico-bibliográfico.*

10ª) Los infinitivos en *-uir* seguirán escribiéndose sin tilde como hasta hoy.

11ª) Sin derogar la regla que atribuye al verbo *inmiscuir* la conjugación regular, se autorizarán las formas con *y (inmiscuyo)* por analogía con todos los verbos terminados en *-uir.*

12ª) Se establecerán como normas generales de acentuación las siguientes:

a) El encuentro de vocal fuerte tónica con débil átona, o de débil átona con fuerte tónica, forma siempre diptongo, y la acentuación gráfica de éste, cuando sea necesaria, se hará con arreglo a lo dispuesto en el número 539, letra *e,* de la *Gramática.* [2]

b) El encuentro de fuerte átona con débil tónica, o de débil tónica con fuerte átona, no forma diptongo, y la vocal débil llevará acento ortográfico sea cualquiera la sílaba en que se halle.

13ª) La combinación *ui* se considerará, para la práctica de la escritura, como diptongo en todos los casos. Sólo llevará acento ortográfico cuando lo pida el apartado *e* del número 539 de la *Gramática;* y el acento se marcará, como allí se indica, en la segunda de las débiles, es decir, en la *i: casuístico, benjuí;* [3] pero *casuista,* voz llana, se escribirá sin tilde.

14ª) Los vocablos agudos terminados en *-ay, -ey, -oy, -uy,* se escribirán sin tilde: *taray, virrey, convoy, magüey, Uruguay.*

---

1 Continúa en vigor la norma 541 a) de la Gramática de la Real Academia Española, edición 1928, que dice:

Los verbos que llevan acento ortográfico lo conservan aun cuando acrecienten su terminación tomando un enclítico; *pidióme, conmovíla, rogóles, convenciólos, andaráse*". (Y si no tenían tilde, hay que darles la que corresponde por el agregado de los enclíticos que los convierten en voces esdrújulas o sobresdrújulas; *detúvose, dióselos, contemplándolos avísemelo, amonéstesemelas, etc.*).

2 La Gramática de la Real Academia Española en la norma 539, apartado *e,* dice: "Si hay diptongo en la sílaba de dicciones agudas, llanas o esdrújulas, que según lo prescrito, se deba acentuar, el signo ortográfico irá sobre la vocal fuerte, o sobre la segunda si las dos son débiles: *buscapié, acaricié, averiguó, parabién, después, Sebastián, Cáucaso, Liétor, Rupiá.*

3 Voz esdrújula la primera, aguda la segunda.

(*N. de R.*)

15ª) Los monosílabos *fue, fui, dio vio,* se escribirán sin tilde.

16ª) Los pronombres *éste, ése, aquél,* con sus femeninos y plurales, llevarán normalmente tilde, pero será lícito prescindir de ella cuando no exista riesgo de anfibología.

17ª) La partícula *aun* llevará tilde *(aún)* y se pronunciará como bisílaba cuando pueda sustituirse por *todavía* sin alterar el sentido de la frase: *aún está enfermo; está enfermo aún.* En los demás casos, es decir, con el significado de *hasta, también, inclusive* (o *siquiera,* con negación), se escribirá sin tilde: *aun los sordos han de oírme; ni hizo nada por él ni aun lo intentó.*

18ª) La palabra *solo,* en función adverbial, podrá llevar acento ortográfico si con ello se ha de evitar una anfibología.

19ª) Se suprimirá la tilde en *Feijoo, Campoo* y demás paraxítonos terminados en *oo.*

20ª) Los nombres propios extranjeros se escribirán, en general, sin ponerles ningún acento que no tengan en el idioma a que pertenecen; pero podrán acentuarse a la española cuando lo permitan su pronunciación y grafía originales. Si se trata de nombres geográficos ya incorporados a nuestra lengua o adaptados a su fonética, tales nombres no se han de considerar extranjeros y habrán de acentuarse gráficamente de conformidad con las reglas generales.

21ª) El uso de la diéresis sólo será preceptivo para indicar que ha de pronunciarse la *u* en las combinaciones *gue, gui: pingüe, pingüino.* Queda a salvo el uso discrecional de este signo cuando, por licencia poética o con otro propósito, interese indicar una pronunciación determinada.

22ª) Cuando los gentilicios de dos pueblos o territorios formen un compuesto aplicable a una tercera entidad geográfica o política en la que se han fundido los caracteres de ambos pueblos o territorios, dicho compuesto se escribirá sin separación de sus elementos: *hispanoamericano, checoslovaco.* En los demás casos, es decir, cuando no hay fusión, sino oposición o contraste entre los elementos componentes, se unirán éstos con guión: *franco-prusiano; germano-soviético.*

23ª) Los compuestos de nueva formación en que entren dos adjetivos, el primero de los cuales conserva invariable la terminación masculina singular, mientras el segundo concuerda en género y número con el nombre correspondiente, se escribirán uniendo con guión dichos adjetivos: *tratado teórico-práctico, lección teórico-práctica, cuerpos técnico-administrativos.*

24ª) Las reglas que establece la *Gramática* (Número 553, párrafos 1º a 8º) referentes a la división de palabras, se modificarán de este modo:

A continuación del párrafo 1º se insertará la cláusula siguiente:

> "Esto no obstante, cuando un compuesto sea claramente analizable como formado de palabras que por sí solas tienen uso en la lengua, o de una de estas palabras y un prefijo, será potestativo dividir el compuesto separando sus componentes, aunque no coincida la división con el silabeo del compuesto".

Así, podrá dividirse *no-sotros* o *nos-otros, de-samparo* o *des-amparo.*

---

1 La Gramática de la Real Academia Española, edición 1928, dice en el parágrafo 553: "Cada vocablo de por sí, ya simple, como *guardia, poner,* ya compuesto, como *salvaguardia, reponer,* se ha de escribir aislado, o con entera separación del que le precede o siga.

En lugar de los párrafos 4º y 5º, que se suprimen, se intercalará uno nuevo.

"Cuando al dividir una palabra por sus sílabas haya de quedar en principio de línea una *h* precedida de consonante, se dejará ésta al fin del renglón anterior y se comenzará el siguiente con la *h: al-haraca, in-humación, clor-hidrato, des-hidratar*".

Los párrafos 6º y 7º continuarán en vigor.

El párrafo 8º se sustituirá por las reglas para el uso del guión contenidas en estas *Normas* (22ª y 23ª).

25ª) Se declara que la *h* muda colocada entre dos vocales no impide que éstas formen diptongo: *de-sahu-cio, sahu-me-rio*. En consecuencia, cuando alguna de dichas vocales, por virtud de la regla general, haya de ir acentuada se pondrá el acento ortográfico como si no existiese la *h: vahído, búho, rehúso.*

En la escritura hay necesidad muchas veces de dividir una palabra, y entonces se ha de observar lo siguiente:

1º — Cuando al fin de renglón no cupiere un vocablo entero, se escribirá sólo una parte, la cual siempre ha de formar sílaba cabal. Así, las palabras *con-ca-vi-dad, pro-tes-ta, sub-si-guien-te, ca-ri-a-con-te-ci-do*, podrán dividirse a fin de renglón por donde señalan los guiones que van interpuestos en dichas voces, mas no de otra suerte.

2º — Como cualquier diptongo o triptongo no forma sino una sílaba, no deben dividirse las letras que lo componen. Así, se escribirá *gra-cio-so, tiem-po, no-ti-ciáis, a-ve-ri-güéis.*

3º — Cuando la primera o la última sílaba de una palabra fuere una vocal, se evitará poner aquella letra sola en fin o en principio de línea.

4º — Las voces compuestas de la partícula *des* y otra voz se han de dividir sin descomponer dicha partícula; como en *des-ovar, des-am-pa-ro.*

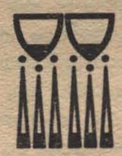
5º — *Nos-otros, vos-otros, es-otros* se dividen también separando de las últimas sílabas las primeras, *nos, vos*, y *es.*

6º — En las dicciones compuestas de preposición castellana o latina, cuando después de ella viene una *s* y otra consonante además, como en *constante, inspirar, obstar, perspicacia*, se han de dividir las sílabas agregando la *s* a la preposición y escribiendo, por consiguiente, *cons-tan-te, ins-pi-rar, obs-tar, pers-pi-ca-cia.*

7º — La *ch* y la *ll*, letras simples en su pronunciación y dobles en su figura, no se desunirán jamás. Así, *co-che* y *ca-lle* se dividirán como aquí se ve. La erre (rr) se halla en el mismo caso, y por ello debe cesar la costumbre de separar los dos signos de que consta, y habrán de ponerse de esta manera: *ca-rre-ta, pe-rro.*

8º — Úsase también para distinguir los elementos componentes en algunos compuestos, como *aovado-lanceolado; cólera-morbo*, etc.

(N. de R.)



LA ARITMÉTICA EN PROBLEMAS

Para los grados superiores de la enseñanza primaria y primeros de la secundaria

por *S. PARADISO y E. FIGUEROA*

(Continuación)

Problema Nº 72

Hallar una fracción equivalente a 17|41, tal que el producto de sus términos sea 25092.

Solución:

Evidentemente los dos términos de la fracción que se busca deben ser múltiplos de los de la propuesta puesto que es una fracción irreductible. Entonces tendríamos, llamando n a la cantidad que multiplica a los dos términos para dar la fracción buscada:

$$\frac{17 \times n}{41 \times n}$$

Pero también sabemos que:

$$17 \times n \times 41 \times n = 25092$$

$$17 \times 41 \times n^2 = 25092$$

$$n^2 = \frac{25092}{17 \times 41} = 36.$$

Para dar la fracción buscada $\sqrt{36} = 6$

$$\frac{17 \times 6}{41 \times 6} = \frac{102}{246}$$

Respuesta: La fracción es 102|246.

Problema Nº 73

Un padre tiene 45 años y su hijo 21. ¿Dentro de cuánto tiempo la edad del hijo será los 4|7 de la de su padre?

Solución:

El padre pasa al hijo en 24 años, o sea 45 — 21. Cuando el hijo tenga los $\frac{4}{7}$ de la edad del padre, estos 24 años serán los $\frac{3}{7}$

de la edad del padre. Por consiguiente: si los $\frac{3}{7}$ de la edad del padre son 24 años, $\frac{1}{7}$ serán $\frac{24}{3}$ y $\frac{7}{7}$ serán $\frac{24 \times 7}{3} = 56$ años.

Respuesta: El tiempo pedido es de $56 - 45 = 11$ años.

Problema Nº 74

El dinero de Juan es los 5|6 del de Pedro, y el de Luis los 7|10 del de Pedro. Juan tiene $ 80 más que Luis. ¿Cuánto tiene cada uno?

Solución:

Tomamos a Pedro como unidad:

Juan $\frac{5}{6}$; Pedro 1; Luis $\frac{7}{10}$.

$$\frac{5}{6} - \frac{7}{10} = \frac{25 - 21}{30} = \frac{4}{30} = \frac{2}{15}$$

(de Pedro)

$\frac{2}{15} = 80$	$\frac{2}{15} = 80$
$\frac{15}{15} = x$	$\frac{1}{15} = \frac{80}{2}$

$$\frac{15}{15} = \frac{80 \times 15}{2} = 600$$

(dinero de Pedro)

Respuesta:

Pedro $ 600; $\frac{600 \times 5}{6} = \$ 500$ Juan. $500 - 80 = \$ 420$ Luis.

Problema Nº 75

En una aleación de oro y cobre dichos metales están en la relación de 9 : 1 y agregándole 10 gramos de cobre quedarían en una relación de 5 : 1. ¿Cuánto hay de cobre y cuánto de oro?

Solución:

$\frac{9}{10}+\frac{1}{10}$ (antes) a	$\frac{9}{10}\,a=\frac{5}{6}\,b$
$\frac{5}{6}+\frac{1}{6}$ (después) b	$\frac{1}{10}\quad=\frac{5}{54}$
	$\frac{10}{10}\quad=\frac{50}{54}$

$\frac{54}{54}-\frac{50}{54}=\frac{4}{54}$ (cobre que se habrá después agregado).

$\frac{4}{54}$ ——— 10; $\frac{1}{54}=\frac{10}{4}=2{,}5.$

$\frac{54}{54}$ — $2{,}5\times 54=135$ gramos.

$135-10=125$ gramos.

$125\div 10=12{,}5$ (cobre). $12{,}5\times 9=112{,}5$ (oro).

Respuesta: 12,5 grs. de cobre y 112,5 de oro.

Problema Nº 76

Una persona tiene cierto número de manzanas y las distribuye del modo siguiente: Da a A la 1|4 parte del número total más 1 manzana 1|4; a B 1|5 del total más 2|7 de manzana; a C los 2|7 del total más 2 manzanas 3|7 y le quedan 2 para él ¿Cuántas manzanas tenía? ¿Cuántas le dió a cada persona sabiendo que no ha partido ninguna?

Solución:

Sumemos las partes del total (total = 1):

$$\frac{1}{4}+\frac{1}{5}+\frac{2}{7}=\frac{103}{140}.$$

Ahora sumemos las manzanas y partes de manzana:

$1+\frac{1}{4}+\frac{2}{5}+2+\frac{3}{7}+2=5\,\frac{151}{140}=\frac{851}{140}$ de manzanas.

A los $\frac{103}{140}$ del número total le faltan $\frac{37}{140}$ para completarlo,

luego los $\frac{37}{140}$ del número valen $\frac{851}{140}$ de manzana $\frac{1}{140}$ valdrá $\frac{851}{140 \times 37}$ y los $\frac{140}{140}$ o todo el número será:

$$\frac{851 \times 140}{140 \times 37} = 23 \text{ manzanas.}$$

A recibió $\frac{1}{4}$ de 23, o sea $5\frac{3}{4} + 1\frac{1}{4} = 7$.

B recibió $\frac{1}{5}$ de 23, o sea $4\frac{3}{5} + \frac{2}{5} = 5$.

C recibió $\frac{2}{7}$ de 23, o sea $6\frac{4}{7} + 2\frac{3}{7} = 9$.

Suma: $7 + 5 + 9 = 21$.

Pero como le quedan 2, será: $21 + 2 = 23$.

Respuesta: Recibieron 7, 5 y 9 manzanas respectivamente; tenía 23 manzanas.

Problema Nº 77

Un buhonero comienza a vender y duplica su dinero, luego pierde $ 60; sigue vendiendo y duplica el que le quedaba; vuelve a perder otros $ 60; todavía puede duplicar el resto, pero de nuevo pierde otros $ 60, quedándose entonces sin nada. ¿Con cuánto dinero comenzó la venta?

Solución:

En la última venta tenía $ 60, puesto que al perderlos se quedó sin nada. Este dinero era el duplo de lo que le quedaba; luego, antes de esa venta tenía $\frac{60}{2} = \$ 30$.

Pero estos $ 30 eran el resto de lo que tenía antes de perder los otros $ 60 anteriores, luego tendría: $60 + 30 = \$ 90$.

Los $ 90 a su vez, eran el duplo de su dinero, por consiguiente tendría: $\frac{90}{2} = \$ 45$.

Estos $ 45 era lo que le quedaba después de haber perdido $ 60, luego tendría $45 + 60 = \$ 105$; los que a su vez eran el duplo

de su dinero primitivo, el cual sería: $\frac{105}{2} = \$ 52,50.$

Respuesta: Tenía al principio $ 52,50.

Prueba:

Tenía 52,50; los duplicó y le quedaron: $52,50 \times 2 = 105$; perdió $ 60, quedándole: $105 - 60 = 45$; duplicó éstos y tuvo: $45 \times 2 = 90$; volvió a perder 60 y le quedaron: $90 - 60 = 30$; los duplicó: $30 \times 2 = 60$, que perdió.

Problema Nº 78

Se han comprado 10 ovejas y 10 caballos por $ 720; el precio de un caballo es 5 veces el precio de una oveja. ¿Cuánto vale cada animal?

Solución:

Si el precio de un caballo es 5 veces el precio de una oveja, tendremos que los 10 caballos equivalen a 50 ovejas, o sea: $10 \times 5 = 50$.

Luego hacemos de cuenta que hemos comprado $50 + 10 = 60$ ovejas por los $ 720; una oveja costará entonces: $720 \div 60 = \$ 12$.

Un caballo costará: $12 \times 5 = \$ 60$.

Respuesta: Luego, el precio de una oveja es de $ 12 y el de un caballo de $ 60.

Prueba:

10 caballos a $ 60 c|u.	= 10 × 60	=	$ 600
10 ovejas a „ 12 „	= 10 × 12	=	„ 120
		Suman:	$ 720

Problema Nº 79

El doble de mi dinero disminuido de 8 es igual al exceso de $ 37 sobre dicha cantidad. ¿Cuánto tengo?

Solución:

37 contiene el número y 2 veces el número menos 8; luego, sumándole 8 tendremos: $37 + 8 = 45$, o sea 3 veces el número.

Dividiendo por 3 tendremos la cantidad buscada: $45 \div 3 = 15$.

Respuesta: Tengo $ 15.

Doble de mi dinero menos 8 = (2 × 15) — 8 = 22.
Exceso de 37 sobre mi dinero = 37 — 15 = 22.

Problema Nº 80

Un frutero lleva cierta cantidad de melones. Vende primeramente la mitad de lo que lleva más 1|2 melón y luego vuelve a vender la mitad de lo que le quedaba más 1|2 melón y se queda sin nada. ¿Cuántos melones tenía?

Solución:

Vamos a plantearlo ayudados por una gráfica.
Sea la línea A - B los melones que llevaba.



La primera venta es, pues, $\frac{1}{2}$ de A B, que es A O + $\frac{1}{2}$ melón.

Este $\frac{1}{2}$ melón será la línea O M. La línea doble es la primera venta. Queda entonces M B.

La 2ª venta es la mitad de ésta, es decir M N, y, además, $\frac{1}{2}$ melón más (N B) que es todo lo que quedaba, pues al vender este último ya no le quedaban más. Además, es evidente que este último medio melón es $\frac{1}{2}$ de M B, es decir de lo que le quedaba antes de la última venta, pues vende $\frac{1}{2}$ y le queda $\frac{1}{2}$ solamente.

Podemos reconstruir el todo entonces fácilmente:

$\frac{1}{2}$ melón (N B) $\times 2 = 1$ (M B).

$1 + \frac{1}{2}$ (O M) $= 1\frac{1}{2}$ (O B).

$1\frac{1}{2} \times 2 = 3$ (A B).

Respuesta: Llevaba 3 melones.

Problema Nº 81

2 obreros trabajan juntos; el 1º gana 1|3 más que el 2º. Después de cierto tiempo el 1º, que ha trabajado 5 días más que el 2º recibe $ 100, mientras que el otro sólo recibe $ 60. ¿Cuánto ganaba cada uno por día y cuántos días trabajó cada uno?

Solución:

Si el 1º gana $\frac{1}{3}$ más que el 2º, tomemos a éste como unidad y el otro ganará $\frac{4}{3}$. Evidentemente, si el 1º hubiese trabajado el mismo tiempo que el 2º, habiendo ganado éste $ 60 el otro ganaría $\frac{4}{3}$ de esta cantidad.

$60 \times \frac{4}{3} = \$ 80$. Si le pagaron $ 100 en lugar de $ 80. la diferencia de $ 20 será el importe de los 5 días que trabajó de más. El jornal será pues de $20 \div 5 = \$4$, y el otro $\frac{3}{4}$, o sea $4 \times \frac{3}{4} = \$3$.

Respuesta:

$100 \div 4 = 25$ días trabajó el 1º.
$60 \div 3 = 20$ días trabajó el 2º.

(*Continuará*)

SE NECESITA UNA MUCHACHA

Se necesita una muchacha sana, robusta y fuerte, de sonrosadas mejillas y vivaces ojos, que muestre al reír la alegría de la vida, que haya aprendido a jugar a las muñecas, a cocinar, coser y hacer sus propios vestidos y que haya cursado, por lo menos, el 6º grado con buenas notas; que sea en su casa o en la escuela, veraz y sincera, prudente y discreta, que nutra su alma de ideas y realice acciones nobles y generosas. Una que sepa hacer la cuenta del mercado, coquetear, estudiar y bailar, que sea creyente, confiada, sumisa al deber, valiente y simpática, y que tenga su cuarto, su cuerpo y su alma como una tacita de plata, que aprenda a cantar, a tocar el piano, a pintar, a cuidar pájaros y flores y a recitar poesías argentinas; una que guste tanto de la cocina como del salón; del campo y sus saludables ejercicios, como del teatro y otros sanos placeres del espíritu; que vista a la moda, con sencillez y elegancia; que no envidie la suerte ni el collar de su vecina; que no murmure ni use sus tijeras sino para cortar la muselina. Que sepa hablar francamente; que en el salón y en el hogar brille su ingenio y alumbre su buen tino; que sin timideces de mojigata ni petulancias de marisabidilla, endurezca el vidrio de su fragilidad; una que de novia mire recto al corazón del hombre y no a su bolsillo, pensando que el primer deber de la mujer argentina, antes que soñar con la indolencia estéril, es crear la familia argentina, y que sujeta a la disciplina doméstica, no olvide que la realización de cualquier destino, depende del noble impulso de una voluntad libre. Se necesita una que teja su vida de "humildades y elevaciones", porque así se teje la vida: leyendo buenos libros, guardando su casa e hilando su lana; que sea prudente con sus hermanas; que respete a su padre y sea solícita con su madre; una que plasme, fecunde y ayude a AQUEL OTRO MUCHACHO, estimulándolo al honor y a la virtud, a la acción, a la riqueza y a la gloria y empujándolo a lo bueno, a lo verdadero y a lo bello, con la mirada fija en la patria, en la pureza de sus símbolos, en la nobleza y elevación de sus ideales, en las riquezas de su suelo que imponen el trabajo diario y constante a cada uno de sus hijos, en la gloria de sus héroes; en el talento y honorabilidad de sus grandes hombres del pasado y del presente, en la justicia de sus leyes, en la previsión de sus instituciones; que marche armada con escudo más fuerte que el de los caballeros medioevales: la voluntad ardiente de hacer el bien, la plena confianza en la obra realizada, la esperanza juvenil y la fe ciega en el porvenir grandioso de la patria.

Se necesita una muchacha que ame la vida, que no pierda la esperanza de vivir cien años, que vista de azul y blanco en el mes de Mayo y que desdeñe al cobarde que vuelve la espalda al trabajo diario.

La Patria necesita con urgencia esta muchacha. En todas las escuelas y en toda casa honrada, se la buscará siempre.

RITA E. LATALLADA DE VICTORIA.

ÍNDICE

SUPLEMENTO ESCOLAR DE EL MONITOR

ILUSTRACIONES